117



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

VOL. 5
1953

No. 1 - 3



SWETS & ZEITLINGER N.V.
AMSTERDAM — 1966



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

VOL. 5
1953

No. 1 - 3



SWETS & ZEITLINGER N.V.
AMSTERDAM — 1966

Réimprimé avec le consentement de la Société d' Histoire du Théatre



TABLE DES MATIERES

1953

ILLUSTRATIONS



REVUE DE LA SOCIETE
D'HISTOIRE DU
THEATRE

CINQUIÈME ANNÉE

I-II



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

CINQUIÈME ANNÉE

I - II

MCMLIII





LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

GASTON BATY

(1885-1952)

Notes et Documents biographiques et bibliographiques
réunis et ordonnés par Paul Blanchart



Sommaire du prochain numéro

(sous presse)

Daumier et le Théâtre (Jean Cherpin). — *Chronologie des troupes qui ont joué à l'Hôtel de Bourgogne* (G. Mongrédien). — Communications : *La circulation des troupes, Acte de baptême de Marthe de Longchamp; Décor pour la Bouquetière des Innocents* (Robert Mesuret); *Marionnettes à Pau* (R. Ancely); *Marionnettes jouées par les enfants à Lyon en 1735* (F. de Dainville); *Pour un inventaire des affiches de théâtre* (R. Ancely et H. Tribout de Morembert). — *Conférences. — Livres et Revues. — Bibliographie. — Bibliographie italienne.*

GASTON BATY

Notes et Documents





(*Photo Keystone*)

Photo prise à la Comédie-Française Luxembourg
le soir de la première de l'*Inconnue d'Arras* (11 janvier 1949)

« Quand on écrira l'histoire du théâtre à notre époque, il se peut que l'on s'aperçoive qu'il ne fut jamais plus inquiet de transformations, plus soulevé d'espérances, c'est-à-dire plus vivant que dans les années mêmes où l'on a cru constater sa décadence et où l'on a prophétisé sa mort. Non que la crise dont pâtit l'industrie théâtrale de nos jours ne soit, hélas ! bien réelle; mais il est vrai que le mal sévit beaucoup plus dans le domaine de l'exploitation commerciale que dans celui de l'art scénique proprement dit, l'art de la scène n'ayant jamais cessé d'avoir, chez nous, ses foyers et ses chercheurs obstinés.

« Parmi les maîtres nouveaux qui se sont révélés, depuis la guerre, dans cet espace étroit et vaste, strict et environné de songes, qu'on nomme, en jargon de théâtre, un plateau, Gaston Baty occupe une des premières places. Il a réalisé une série d'efforts considérables... Il a des admirateurs de plus en plus nombreux et quelques détracteurs encore... »

François Porché (*Revue de Paris*, 15 août 1935).



« Avec la disparition de Gaston Baty s'achève une grande époque du théâtre français. »

Armand Salacrou (*Les Lettres françaises*, 16 octobre 1952).



I

DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES
ET
SYNTHÈSE DE SA CARRIÈRE

1885-1908. — Né à Pélussin (chef-lieu de canton de la Loire, à 45 km de Saint-Etienne et à une soixantaine de kilomètres de Lyon, au pied du massif du Mont Pilat) le 26 mai 1885, dans la propriété de campagne de sa famille lyonnaise, la Néranie. Reçoit au baptême les prénoms de Jean-Baptiste-Marie-Gaston.

Accomplit toutes ses études à Oullins (Rhône), chez les Dominicains. Il y reçoit une instruction à la fois très libérale, respectant ses goûts littéraires et ne contrariant pas une vocation théâtrale précocement affirmée, et très rigoureuse quant à la méthode intellectuelle : sa formation « thomiste » restera l'explication fondamentale de sa doctrine esthétique.

Sortie d'Oullins en 1903. Garde à ses premiers maîtres une reconnaissance infinie.

Suite de ses études à l'Université de Lyon : licence en 1906. Influence importante de l'un de ses professeurs : Baldensperger.

Cette dernière partie de ses études fut coupée d'une année de service militaire, à Vienne et à Sathonay.

Année **1907-08** en Allemagne, pour des études d'histoire de l'art. Travaille à l'Université de Munich; mais, pratiquement, tout en s'initiant à l'étude des primitifs allemands, il parcourt la Franconie et la Bavière, et s'intéresse essentiellement au mouvement théâtral allemand. Contacts décisifs pour lui avec le « Künstlertheater » (Munich 1908) de Fritz Erler. Etudie avec passion les poètes romantiques allemands dont il subit profondément l'influence.

Dès 1905, il a publié chez un éditeur de Lyon son premier livre, son premier essai dramatique : *La Passion,* drame en 5 actes.

1908-1914. — Pour des raisons familiales, il doit s'occuper avec son père du commerce des bois. Ce travail, qui n'est point selon son cœur, lui laisse néanmoins des loisirs et l'oblige à des voyages « professionnels » — notamment vers les forêts de Finlande et de Roumanie — qui lui permettent des crochets européens au cours desquels il complète sa culture esthétique et sa documentation sur le mouvement théâtral.

Mariage (automne 1908) : Jeanne Gaston-Baty commence d'être pour lui la plus attentive des collaboratrices, qu'elle ne cessera de demeurer jusqu'au dernier jour.

Tous ses loisirs sont consacrés au théâtre : à la lecture, à la documentation, à la recherche. Avant 1908, il avait pu rêver d'être écrivain. Depuis ses voyages et ses méditations devant le théâtre allemand, il a décidé de n'être pas seulement un dramaturge, mais ce qu'il tient pour l'homme de théâtre complet : un metteur en scène. Dans ce sens vont s'orienter ses études et ses essais.

Ces six saisons (1908-09 à 1913-14), passées à Lyon, avec des « montées » d'information à Paris sont décisives. Il y élabore une doctrine théâtrale qui dictera tous ses efforts ultérieurs, toutes ses réalisations — et qui ne variera plus jamais.

Avec la collaboration de son ami Charles Sanlaville (alors élève à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon, et qui sera l'un des décorateurs de « la Chimère »), il prépare et établit quelques mises en scène complètes.

Ecrit et publie hors commerce (1911) *Blancheneige* « conte allemand en 4 actes » : un thème et une forme scénique qui sont déjà une sorte de profession de foi; une pièce qui déjà préfigure les pièces poétiques pour marionnettes qu'il écrira dans la dernière période de sa vie.

De janvier à juillet 1914 tient dans *les Cahiers* (« Revue catholique de Littérature et d'Art », fondation de l'Amitié de France) une chronique théâtrale : au total, douze articles ou notes (voir bibliographie) qu'il aurait encore pu écrire identiquement à trente ans de distance. Cette permanence, cette immuabilité d'une doctrine et d'une esthétique, constitue le trait le plus significatif de l'homme et de l'artiste que fut Gaston Baty.

1914-1919. — A la déclaration de guerre, mobilisé, comme auxiliaire, d'abord à Bron. Puis interprète. Collabore aux services de renseignements; centralise des rapports et dépouille la presse d'Allemagne pour tenir à jour, à l'usage des services de l'état-major et du gouvernement, la documentation concernant le ravitaillement, l'état moral et la criminalité (les travaux de ses collègues concernaient la politique intérieure chez l'adversaire, les transports, le commerce, l'industrie, les matières premières, etc.).

Passe ensuite aux services d'organisation de l'Alsace recouvrée. Prépare la reprise des spectacles français à Strasbourg,

où il faillit même assumer une direction théâtrale. Démobilisé en mars 1919.

En ces divers postes, Gaston Baty s'est trouvé en contact avec des écrivains chargés de missions similaires — et il n'a jamais cessé de songer au théâtre.

> C'est dans un village du front, pendant la guerre, que j'ai fait la connaissance de Gaston Baty. C'est là, dans une maisonnette qui nous servait de bureau qu'un soir je lui ai lu *Césaire*. Parmi tout ce que j'ai pu écrire pour le théâtre, *Césaire* est certainement la pièce qui concordait le mieux avec ce que Baty cherche à réaliser. Aussi a-t-il été toujours entendu entre nous que, s'il fondait jamais un théâtre, ce petit drame lui appartiendrai
>
> JEAN SCHLUMBERGER (*Comœdia*, 1er mai 1922).

En 1918, quand Gémier était « replié » à Lyon pendant les bombardements de Paris par « les Berthas » et donnait ses spectacles à la Salle Rameau, Baty ne l'a pas rencontré. Il ne le voit à Lyon qu'en avril 1919. Il lui a soumis des mises en scène, notamment celle, complètement écrite et dessinée, de *Macbeth*. L'accord d'une collaboration est acquis.

En mai 1919, voyage à Paris pour revoir Gémier et signature d'un contrat pour leur collaboration au cours de la saison 1919-20. C'est cette certitude qui permet à Gaston Baty de venir s'installer à Paris.

En octobre 1919, voyage d'études à Berlin pour faire le point de la reprise du théâtre allemand (Max Reinhardt).

1919-20. — Première saison à Paris, avec Gémier, et débuts de metteur en scène. Les deux hommes — si différents d'origine, de formation, de tempérament, de culture et même, sur tant de points, d'esthétique — se complétaient admirablement. Chance, pour Gaston Baty, d'avoir ainsi « le pied à l'étrier » par un comédien-metteur en scène que soutenaient parallèlement l'engouement de la foule et la sympathie des pouvoirs publics, et qui était l'une des vedettes les plus populaires du moment.

Gaston Baty est le second de Gémier pour la tentative (décembre 1919-avril 1920) des grands spectacles du Cirque d'Hiver.

Il règle les éclairages du premier de ces spectacles : *Œdipe, roi de Thèbes*, de Saint-Georges de Bouhélier.

Puis il signe sa première mise en scène : *la Grande Pastorale* (de Charles Hellem et Pol d'Estoc), spectacle inaugural d'une série d'œuvres régionalistes restituant les traditions de la vieille France. La série s'arrête à ce premier essai — et Gémier abandonne le Cirque d'Hiver.

Malgré les affiches et le programme, donnant Gaston Baty pour metteur en scène, à peu près toute la critique louange ou attaque Gémier, qui a évidemment supervisé.

> Il nous fut toujours difficile d'établir une discrimina-

tion entre l'apport de Gémier et celui de Baty dans la mise en scène de notre pièce.

CHARLES HELLEM (*La France*, de Marseille, 27 octobre 1952).

La mise en scène de M. Gaston Baty est extrêmement vivante et variée. Il y a des tableaux-clous, comme celui de l'enfer, de beaux défilés, des farandoles. M. Gémier a même trouvé moyen d'éclairer les décors d'un véritable soleil de Provence.

ANDRÉ RIVOIRE (*L'Echo de Paris*, 11 mars 1920).

Ne demandons à *la Grande Pastorale* que cette sorte de plaisir que donnent les images d'Epinal animées et ce plaisir n'est pas petit. L'enfer surtout est représenté de telle manière qu'on y voit les damnés rôtir à la broche et sauter dans une marmite; les péchés capitaux en chair et en os nous y sollicitent — surtout la luxure, à propos de laquelle nous devons loyalement avertir M. Baty qu'elle est mal faite (ou trop bien faite) pour inspirer aux libertins des idées pénitentes.

FRANÇOIS MAURIAC (*Revue hebdomadaire*, 17 avril 1920).

A défaut d'un parvis de cathédrale, Baty dispose d'un cirque. C'est mieux déjà qu'une de ces salles où se parquent les modernes pour être gavés de gaudrioles, de fadaises et d'insanités... Songeons qu'il y a trois décades, de tels spectacles n'auraient pas résisté à la dérision et au préjugé haineux. Ces mauvais jours sont loin. Toutefois, on risquerait de discréditer le genre si la décoration, le mouvement et la musique n'y étaient mis au service de l'esprit. Le mystère ne se confond pas avec la féerie ou la pantomime.

RENÉ SALOMÉ (*Revue des Jeunes*, 25 mars 1920.)

Déjà s'amorce, à propos de ces spectacles du Cirque d'Hiver, le débat sur le rôle du metteur en scène et la querelle de la mise en scène et de la littérature dramatique.

Immédiatement après (avril 1920), Gaston Baty met en scène au Théâtre des Arts *les Esclaves*, drame de Saint-Georges de Bouhélier (Spectacle de la Coopérative d'Auteurs), dont il compose le décor et les costumes. Bouhélier l'a connu au Cirque d'Hiver, lors de son *Œdipe, roi de Thèbes*, et il l'a choisi pour leurs concordances esthétiques quant à la transposition en poésie des apparences réalistes.

La générale des *Esclaves* prit l'allure d'une bataille littéraire — envenimée par la politique.

Pour mettre en scène *les Esclaves*, M. Saint-Georges de Bouhélier a fait appel au talent de M. Baty, lieutenant de Gémier, et Gémier est venu jeter le coup d'œil du maître. Le drame se déroule dans la pauvre chambre de la fille, au rez-de-chaussée. La porte donne sur la ruelle que domine le grand mur de la caserne... Une figuration remarquable peuple la ruelle... C'est une suite de tableaux qui font songer aux compositions de Steinlen.

NOZIÈRE (*L'Avenir*, 27 avril 1920).

Ce qui est tout à fait remarquable, c'est l'atmosphère qui enveloppe cette pièce, mise en scène très habilement. La diane sonne dans la cour des casernes, comme dans un

vers fameux de Baudelaire. Un orchestre de bastringue gémit dans le lointain, comme dans *le Carnaval des Enfants*. Et tout cela est triste, triste comme la vie. Et cette atmosphère de la pièce, plus que la pièce elle-même, détermina l'émotion du public, heureux d'applaudir le vrai poète qu'est M. Saint-Georges de Bouhélier.

André Dumas (*L'Ere Nouvelle*, 26 avril 1920).

M. Baty, au moyen d'éclairages évocateurs et de justes mouvements de figuration, a su donner à ce drame l'atmosphère à la fois réaliste et poétique qui lui convient.

Gustave Fréjaville (*Journal des Débats*, 27 avril 1920).

1920-21. — Gémier prend la direction de la Comédie des Champs-Elysées, qui devient la Comédie-Montaigne-Gémier. Georges Quellien en est le directeur administratif. Gaston Baty en est le metteur en scène.

Le manifeste qui précède l'ouverture reflète plus encore les préoccupations de Baty que celles de Gémier.

> « *...Il y a place pour une autre scène, qui se refuserait aux compromissions, aux complaisances, mais qui appellerait à elle toutes les élites. On saurait que l'art n'y est jamais ennuyeux et que chez elle stylisation ne signifie pas sécheresse.*
>
> « *...Le théâtre est l'art définitif et complet en qui s'exaltent tous les autres, plus beaux d'être réunis...* »

Ouverture le 19 décembre 1920, avec *le Simoun* de H.-R. Lenormand. Cette « tragédie climatérique » est un très grand succès pour l'auteur (qui s'était déjà imposé avec *le Temps est un Songe* et *les Ratés*, deux drames joués par Pitoëff — sans compter des pièces d'essai d'avant-guerre — et ces trois pièces, travaillées durant des années, ayant été révélées au public en un an environ, exactement sur 55 semaines); pour Gémier qui trouva en Laurency l'un de ses plus grands rôles, et pour Gaston Baty. Gémier avait 51 ans; Lenormand et Baty, 35 ans. On fait plus de 100 représentations.

Quelques témoignages de la critique :

Le premier spectacle donné à la Comédie Montaigne est d'une mise au point parfaite. Rien de tapageur. Les lieux sont évoqués avec ingéniosité et goût, au moyen de quelques toiles, de lumières et d'une ossature de décor fixe. Il y a là des trouvailles discrètes qui soutiennent tout naturellement un jeu de bon aloi.

Jean Schlumberger (*Nouvelle Revue Française*, 1er févr. 1921).

La mise en scène de M. Gaston Baty est simple et belle.

Régis Gignoux (*Le Figaro*, 23 décembre 1920).

Ce que l'on ne peut décrire, c'est la fidélité avec laquelle est rendue l'atmosphère saharienne de cette troublante aventure.

Gaston de Pawlowski (*Le Journal*, 23 décembre 1920).

Encore une fois, nous vérifions combien ces coupes shakespeariennes élargissent la vie d'un ouvrage, et les

> petites difficultés matérielles de la mise en scène que nécessite ce procédé de composition furent surmontées rarement avec plus de prestesse et d'ingéniosité.
>
> ANTOINE (*L'Information*, 10 janvier 1921).

Avec *le Simoun*, alternèrent sur l'affiche les spectacles suivants :

Du 14 janvier 1921 : *l'Avare*, accompagné de *29° à l'ombre*, un acte de Labiche; du 31 janvier : *la Mégère apprivoisée* (adaptation Georges de La Fouchardière); du 14 mars : *les Amants puérils* de Fernand Crommelynck; du 29 mars : *le Héros et le Soldat* de Bernard Shaw.

On termina la saison par une pièce du choix de Baty : *l'Annonce faite à Marie* (2 mai).

A l'exception de *la Mégère apprivoisée* (montée précédemment par Gémier), toutes les mises en scène étaient de Gaston Baty.

Dans *les Amants puérils* : dernier rôle de Berthe Bady, premier rôle de Marguerite Jamois (laquelle avait tenu des utilités dans *les Esclaves* et dans *le Simoun*).

Deux croquis de Baty :

> Metteur en scène : Baty. Vous ne savez pas qui est Baty ? C'est un gros garçon qui ne tient pas en place. Il n'y a jamais qu'un de ses pieds qui pose à terre. Et encore ! Il secoue perpétuellement ses longs cheveux rejetés en arrière comme les plumes d'une cigogne. Et comme un oiseau inquiet, il a des yeux globuleux auxquels rien n'échappe. C'est le digne continuateur d'Antoine et de Gémier. Vous entendrez parler de Baty.
>
> (*Le Cri de Paris*, 19 décembre 1920).
>
> Baty revient portant sa tête à la manière dont Salomé portait celle de Yokahnan.
>
> PIERRE SCIZE (*Bonsoir*, 30 mars 1921).

Si cette saison 1920-21 de la Comédie-Montaigne-Gémier eut une importance artistique considérable — et décisive pour Gaston Baty —, elle fut matériellement désastreuse. Fin de l'expérience et clôture définitive le 31 mai 1921.

> *« Nous venions d'apprendre par une dure expérience qu'il était trop tôt pour faire vivre un grand théâtre selon notre cœur.*
>
> *« ... L'importance de cette saison de cinq mois reste hors de proportion avec sa durée... La Comédie-Montaigne nous servit de tremplin; c'est d'elle aussi que procède Charles Dullin, auquel Gémier avait remis la direction de son école et qui en fit l'Atelier. A la base du bel effort de Dullin, comme à la base du nôtre, il y a notre maître commun Gémier; nous ne lui en témoignerons jamais trop de reconnaissance. »* (G.B.)

1921-1922. — Entre le 1er juin 1919 et le 1er novembre 1921, Gaston Baty a donné à la revue *Les Lettres* quatre articles d'une extrême importance (voir plus loin notes bibliographiques)

qui sont la mise au point définitive et publiquement affirmée de son esthétique et de sa doctrine. Le dernier : « *Sire le Mot* », déchaîne immédiatement de violentes polémiques, qui se poursuivront durant toute la carrière de Gaston Baty.

Pour passer de la doctrine à la pratique, et son apprentissage technique auprès de Gémier étant révolu, il regroupe, durant les derniers mois de 1921, un certain nombre de compagnons. Le premier communiqué de ces « *Compagnons de la Chimère* » paraît en décembre 1951. La Chimère :

> « ... *C'est la femme-oiseau des contes du Nord. Ses ailes robustes l'emportent en plein ciel; mais elle a des serres qui s'ancrent bien dans le sol. Symbole d'un art épris d'universalité et d'équilibre... Symbole aussi d'une entreprise toute au service d'un idéal, mais qui n'oublie rien des petites réalités quotidiennes et prétend construire sur un terrain solide.*
>
> « La Chimère *n'est pas une affaire, mais une œuvre.*
>
> « La Chimère *n'a pas de capitaux, mais une foi.*
>
> « La Chimère *n'a pas de nid; mais elle ne se laisse pas mettre en cage.*
>
> « La Chimère *ne se sert pas de l'art; elle le sert.* »

21 et 22 février 1922, présentation du PREMIER SPECTACLE DE LA CHIMÈRE à la Comédie des Champs-Elysées (dirigée alors par Jacques Hébertot) : *Haya*, 3 actes d'Herman Grégoire, et *la Belle de Haguenau*, 4 images de Jean Variot (Charles Boyer est l'un des interprètes).

Echantillons critiques :

> J'avais reçu dernièrement la visite de M. Gaston Baty, désireux de m'entretenir de ses projets... Il m'avait développé son programme appuyé sur une doctrine théâtrale qui me laissa assez froid; car, en ces matières, j'aime beaucoup que la pratique précède la théorie... A mon avis, la raison d'être d'un théâtre d'avant-garde est, surtout, de nous révéler des œuvres nouvelles et des auteurs inédits, en les jouant le mieux possible; ensuite il est loisible de tirer des conclusions et bâtir des systèmes... On n'agit point sur la production dramatique de son temps; elle est ce qu'elle est, on la subit en la servant.
>
> ...Au sortir de ce spectacle, je souriais un peu des belles théories qui le précédèrent. Ces deux ouvrages, si intéressants qu'ils soient, n'apportent, en réalité, rien de neuf, de cet imprévu que nous espérons toujours de tels essais. L'inconvénient de la doctrine des Compagnons de la Chimère apparaît à leur premier effort; ne seront-ils pas trop enclins à réserver le meilleur de leur zèle vers la mise en scène ? Ce n'est, certes, pas moi qui reste insensible à cette préoccupation des milieux qui semble constituer et compléter l'action des naturalistes un peu contestée aujourd'hui. Ce besoin de simplification, de synthèse, qui s'affirme sur les scènes d'avant-garde et ailleurs, n'est-il pas en contradiction avec les tendances du nouveau groupe ? Je veux bien que

> ces jeunes gens, comme nous autrefois, tendent aux mêmes résultats par des moyens différents; mais je reste persuadé, après les tentatives du Vieux-Colombier et des autres, que l'avenir est surtout à ceux qui chercheront les pièces et les auteurs nouveaux dont nous avons besoin pour préparer l'art dramatique de demain.
>
> ANTOINE (*L'Information*, 27 février 1922).
>
> La mise en scène de M. Baty est belle et ingénieuse : éclairage, costumes, tout nous laisse espérer un metteur en scèn digne de servir les meilleurs écrivains de notre génération.
>
> LUCIEN DUBECH (*L'Action française*, 27 février 1922).
>
> La presse a loué le premier spectacle qui vient d'être donné par la Compagnie de la Chimère, comme elle loue M. Sacha Guitry, ou M. Bernstein, ou le théâtre papou, ou Tartempion. C'est un bon spectacle, en effet, qui n'est pas indigne des ambitions du programme. Il est mis en scène avec une sobre sûreté, et joué excellemment. Mais il reste une indication plus qu'une réalisation déjà éclatante; et cela vaut sans doute mieux ainsi.
>
> ...On y trouve (dans *Haya*) cette beauté précieuse que nous cherchons : de la vérité vraie, parce qu'on y respire une atmosphère qui enveloppe le drame, lui donne sa réalité et cette réalité supérieure qu'est la poésie. La tâche de ceux, auteurs, directeurs, metteurs en scène, critiques, qui sont aujourd'hui les révolutionnaires de l'art dramatique, n'est pas une tâche commode; ils ont tout contre eux, argent, public, habitudes, et leurs propres habitudes sociales et spirituelles; aussi ne faut-il pas s'étonner si leur marche est pénible et embarrassée; mais ce qui fait leur misère fait aussi leur grandeur, car ils contribuent à créer, dans la souffrance, quelque chose qui dépasse leur art : la société qui aura le sentiment et le besoin de ce théâtre vivant, nouveau, communial.
>
> MARCEL MARTINET (*L'Humanité*, 26 février 1922.)

Des poètes et des esthéticiens approuvent la tendance :

> M. Gaston Baty ne part pas à l'aventure, mais sur une théorie ferme dont sortira, espère-t-il, un poncif nouveau, valable pour toute une époque. A la base de sa théorie, il place la mise en équilibre des éléments du spectacle et du mot.
>
> FERNAND DIVOIRE (*L'Art Nouveau*, février 1922).
>
> La représentation du premier spectacle de *la Chimère* a réussi. Il y a, dans l'envol de cet oiseau complexe, quelque chose de noble. Et Gaston Baty, qui le dirige, semble un homme de culture et de goût parfaits.
>
> LOUIS DELLUC (*Cinéa*, 10 mars 1922.)

Puis « SAISON DE PRINTEMPS DE LA CHIMÈRE » : du 2 mai au 6 juin 1922, au Th. des Mathurins. Deux spectacles en alternance :

du 2 mai : *Césaire*, 2 actes de Jean Schlumberger, et *la Farce de Popa Ghéorghé*, 4 tableaux d'Adolphe Orna; deux pièces et deux mises en scène très contrastées : la farce d'Ad. Orna montée en style de Guignol.

du 9 et 10 mai : *Martine*, 5 tableaux de J.-J. Bernard, et *Intimité*, un acte de J.-V. Pellerin.

Ce deuxième programme offre en quelque sorte le programme-type, le programme-manifeste de la Chimère — et qui va en demeurer l'échantillonnage classique. Succès éclatant.

C'est dans le programme de *Martine* que paraît le texte de J.-J. Bernard — presque improvisé et auquel le hasard donne une place —, souvent cité, devenu en quelque sorte historique, et qui va donner naissance à ce que l'on a appelé un peu abusivement : « *la Théorie du silence* ». Voir ce texte dans le 5e Bulletin de la Chimère ou en avant-propos au tome I du *Théâtre* de J.-J. Bernard (Albin Michel, édit.). L'histoire est contée par J.-J. Bernard dans *Témoignages* (XXVe cahier de *Masques : De la valeur du silence dans les arts du spectacle*).

A retenir ce témoignage de J.-J. Bernard : « *Enfin, s'est-il* (Gaston Baty) *écrié après avoir lu « Martine », vous m'avez laissé quelque chose à dire !* »

Revue complète et intéressante de la critique de *Martine*, établie par Gaston Sorbets, dans la brochure de « *la Petite Illustration* » contenant la première publication de la pièce (N° 106/série théâtre N° 74 : 22 juillet 1922).

Exemples des réactions de la critique devant le spectacle :

> Henry Bataille avait intitulé une série de poèmes frissonnants et comme feutrés : *Quelques Silences*. Ç'aurait pu être le titre générique du spectacle que viennent de nous donner avec un grand succès les « Compagnons de la Chimère »... Il me semble que là, Jean-Jacques Bernard, avec un tact exquis, est demeuré dans une exacte proportion, avec juste le petit excès de silence qu'il fallait pour souligner l'originalité de la tentative.
>
> ...Cette histoire nous a été contée dans une langue excellente, frémissante, dépouillée, aiguë comme un son de chanterelle, qui fait le plus grand honneur à l'artiste qu'est M. Jean-Jacques Bernard. Quant aux décors et à la mise en scène de M. Baty, il est impossible d'en rêver de plus adéquats, de plus savoureux, de plus intelligents; la cretonne de la chambre provinciale, au deuxième acte, les chaises, le pouf — le pouf, à lui seul un poème —, ce je ne sais quel air de clarté artiste que respire le « plateau » à travers les changements de décor, tout cela est très particulier, sensible, exact, d'un art vraiment moderne sans être d'un modernisme snob, tout cela est déjà signé et porte déjà un sceau reconnaissable entre vingt, et la marque de la maîtrise indiscutée.
>
> La présentation stylisée d'*Intimité* n'a pas été moins heureuse et elle tient du tour de force.
>
> Fernand Gregh (*Comœdia*, 12 mai 1922).
>
> La mise en scène de M. Gaston Baty (pour *Martine*) a su merveilleusement créer l'atmosphère. Il m'a semblé qu'elle s'appliquait parfois à reproduire les tableaux de Pierre Bonnard.
>
> Robert de Flers (*Le Figaro*, 22 mai 1922).

> Je n'ai que de très vifs compliments à adresser à M. Gaston Baty pour le second spectacle des « Compagnons de la Chimère ». Cette fois, les deux pièces présentées ont paru d'un mérite exceptionnel.
>
> ...Il faut dire que Gaston Baty a surmonté les obstacles et les dangers d'une pareille présentation (celle d'*Intimité*) avec une sûreté, une mesure supérieures; la mise en scène est merveilleusement adaptée au sens et au caractère de l'œuvre.
>
> ...En résumé, un très original et très précieux spectacle, le type même de ce que nous attendons de nos théâtres d'avant-garde et qui place tout à fait au premier rang ce groupement des « Compagnons de la Chimère ».
>
> ANTOINE (*L'Information*, 22 mai 1922).

Pendant ces représentations, exposition de décors et de costumes au foyer du théâtre, organisée par Boris Mestchersky et Charles Sanlaville.

La danseuse Yvonne Sérac présente en récital ses « Mimes dans le silence ».

Finalement, c'est Henry Bidou qui, dans un feuilleton sur la saison, dégage l'exacte et considérable portée de la doctrine de Baty et de l'effort de *la Chimère :*

> Le programme apparent est de considérer le théâtre comme un art multiple, et c'est pourquoi les Compagnons sont groupés en spécialités : comité de lecture, interprètes, musiciens, décorateurs, etc. Mais cette définition du théâtre, par un effet singulier, y ramène l'âme même, celle qui ne peut pas être exprimée par les mots, l'âme au sens où Maeterlinck la nomme. Tels sont les hasards de la scène. On croit combiner des lumières avec de la musique, et des décors avec du texte; et tout à coup on fait apparaître l'inconscient.
>
> HENRY BIDOU (*Le Journal des Débats*, 3 juillet 1922).

A l'automne, première tournée de *la Chimère* en Belgique et en Hollande avec *Martine* et *Intimité* (La Haye, Amsterdam, Anvers : 9, 10 et 11 octobre; Bruxelles, au Théâtre du Marais de Jules Delacre : 16 et 17 novembre; Liège, au Théâtre du Gymnase de M. Joosen : 23 novembre). — *Martine* et *Césaire* à Strasbourg, au Th. de l'Union, pour le « Groupe de Mai » dirigé par Georges Bergner, en janvier 1923. *Martine* au Th. des Célestins de Lyon, le 2 février 1923.

> Les Compagnons revinrent un peu grisés et tout près de croire qu'il ne tenait qu'à eux de conquérir Paris. Ils auraient dû se contenter encore, pour une ou deux années, d'une « Saison de Printemps » de quelques semaines. Mais cette sagesse leur manqua et la décision fut prise d'en arriver tout de suite à tenter l'exploitation d'une scène régulière.
>
> AUGUSTE VILLEROY (*Dix ans de théâtre*).

Faute de trouver une salle, on décide d'en construire une.....

1923. — ...C'est « LA BARAQUE DE LA CHIMÈRE » : 143 boule-
ard Saint-Germain. Construite en moins de deux mois :
6 jours ! La façade foraine — devenue légendaire — peinte
ar Boris Mestchersky.

Ni loges, ni balcon. 340 fauteuils. Murs tendus de jute.
Pochoirs de Sanlaville. La Chimère peinte au-dessus du rideau
le velours gris. Agencement scénique et appareillage électrique
le Gabriel Persu. Tout l'effort a porté sur cette scène, ainsi
lécrite par Baty :

> Nous disposons de quatre places de jeu. Pas de rampe, naturellement : ces trois marches avec les deux portes, à droite et à gauche, nous permettent de jouer devant ce premier rideau. Ecartons ce rideau. Ici, la scène commence. Mais elle est limitée par un deuxième rideau. Ce deuxième rideau ouvert, on découvre, à droite et à gauche, deux piliers fixes, construits en maçonnerie, qui remplacent désormais les portants. C'est en quelque sorte la troisième scène. Celle-ci s'arrête brusquement sur un précipice : ce précipice est une arrière-scène, c'est-à-dire une fosse assez profonde avec un escalier permettant les entrées et les sorties des artistes. Comme toile de fond : aucune, mais simplement une sorte d'hémicycle, peint en gris, qui est l'adaptation de la coupole de Fortuny. Ce mur représente l'infini. Grâce à cette arrière-rampe puissante et grâce aux formidables projecteurs dont je dispose, j'arrive à donner complètement l'illusion du plein air : c'est le ciel tout entier avec ses nuages ou sa sérénité. Quant aux décors, ils sont constitués par tous ces cubes et ces blocs qui, juxtaposés et assemblés, forment des intérieurs de toutes sortes. Avec mon théâtre tel qu'il est, je prétends pouvoir jouer Shakespeare ou Labiche.
>
> Interview donnée à JACQUES BRINDEJONT-OFFENBACH
> (*Le Gaulois*, 2 mai 1923). (1)

Ouverture le mercredi 2 mai 1923, avec *Je veux revoir ma*
Normandie, 3 actes de Lucien Besnard, et *le Voyageur*, un acte
le Denys Amiel. On reprend, le 6 mai, en alternance avec ce
premier spectacle, *Martine* et *Intimité*, qui franchissent la 50e.
Puis un 3e spectacle : *Cyclone*, 2 actes de Simon Gantillon, et
l'Aube et le Soir de Sainte-Geneviève, de Marie Diémer.

Récitals d'Yvonne Sérac, Habib Benglia et Ricardo Vinès.

Clôture prévue pour le 7 juin; le succès la repousse au 18.

Réouverture prévue pour le 16 octobre : 10 pièces annoncées.

Mais les « mémoires » des entrepreneurs apparaissent doublés
sur les prévisions. Il faut fermer.

Parution du dernier « *Bulletin de la Chimère* » (N° 13) ce
mois de juin :

« LA CHIMÈRE *était une œuvre, mais pas une affaire.* »

« LA CHIMÈRE *avait une foi, mais pas de capitaux.* »

---

(1) Voir notes page 64.

> L'erreur a été de renoncer trop tôt aux courtes saisons, complétées par des tournées, de tenter sans capitaux une construction, pour sommaire qu'elle fût, et aussi de croire en ce « compagnonnage » utopique.
>
> (*Inventaire*, 1926.)

Gémier propose à Gaston Baty quelques mises en scène à l'Odéon. Baty en accepte l'expérience pour voir s'il pourra s'acclimater à cette maison et à ses méthodes, s'accorder avec ce plateau et cette troupe. Il s'occupe d'abord d'une reprise de *la Souriante Madame Beudet;* puis monte *Empereur Jones,* d'Eugène O'Neill, qu'avait reçu le Comité de lecture de la Chimère.

1924. — ...Suivent *le Voile du Souvenir, le Fardeau de la Liberté* et *l'Invitation au Voyage.*

Met en scène *Alphonsine,* de Paul Haurigot (pièce discernée par le Comité de lecture de la Chimère), pour un spectacle des Escholiers, au Vaudeville.

Cependant, la « Baraque de la Chimère » est mise en adjudication, vendue 60.800 francs le 19 février 1924 — et démolie.

Gaston Baty ne s'acclimate pas à l'Odéon. Il veut être chez lui, travailler seulement à son gré et dans la ligne qu'il s'est fixée.

Jacques Hébertot lui confie la direction artistique du Studio des Champs-Elysées, nouvelle salle ouverte depuis quatre mois. C'est le théâtre de chambre, le théâtre-laboratoire qui lui convient — pour une élite de spécialistes et d'amateurs, non pour les foules.

Il y transporte *l'Invitation au Voyage,* mieux dans son cadre que dans le grand vaisseau odéonien, qu'il fait précéder d'une *Suite de Parades* de Thomas Gueullette (adaptation Henri Crémieux). Inauguration le 28 mars 1924 : 37 représentations. Débuts très difficiles — même avec la première création : *Maya,* que l'on joue 36 fois à partir du 2 mai.

1924-25. — Deuxième saison au Studio.

En 1925, Rolf de Maré remplace Jacques Hébertot à la direction générale des Théâtres des Champs-Elysées et confie définitivement à Gaston Baty la direction artistique du Studio.

3e spectacle : *A l'Ombre du Mal,* 3 actes et un intermède de H.-R. Lenormand; 17 octobre 1924; 114 représentations; c'est le premier succès.

4e spectacle : *Mademoiselle Julie,* de Strindberg (trad. Ch. Cazanove) et *Déjeuner d'Artistes,* farce en 2 actes de Jean Gaument et Camille Cé; 27 janvier 1925; 28 représentations.

Représentations en Hollande de *l'Invitation au Voyage.*

5e spectacle : *L'Etrange Epouse du Professeur Stierbecke,* une parade et 3 actes d'Albert-Jean; 9 mars 1925; 51 représentations.

6e spectacle : reprise de *Martine* et *Intimité;* 24 avril 1925; la première de cette reprise constituait la 66e représentation; série de 42 représentations; soit au total 107.

7e spectacle : *la Cavalière Elsa,* tragédie en 6 tableaux de Paul Demasy d'après le roman de Pierre Mac Orlan; 2 juin 1925; 123 représentations.

> J'avais écrit une première version de ma pièce, tirée du roman de Mac-Orlan, en 1923. Je la proposai à Cora Laparcerie qui la trouva trop littéraire. De Max la lut et s'enthousiasma. Maurice Lehmann, directeur de la Porte Saint-Martin, la trouva excellente, mais craignit des combats entre les fauteuils et les galeries. MM. Rolf de Maré et Gaston Baty la présentent ce soir au Studio des Champs-Elysées.
>
> D'une interview de PAUL DEMASY recueillie par PAUL ACHARD (*Paris-midi,* 2 juin 1925).

Grand succès artistique et de curiosité; quelques réticences devant le thème de la pièce; mais une victoire incontestée de Gaston Baty.

> Jamais sur une plus petite scène on ne représenta une plus vaste tragédie.
>
> ROBERT DE FLERS (*Le Figaro,* 15 juin 1925.)

> Un pareil ouvrage lui offrait (à Gaston Baty) l'occasion d'appliquer ses conceptions en fait de mise en scène et d'interprétation .Malgré un parti pris discutable de visions funèbres, il a réalisé une présentation originale.
>
> ANTOINE (*L'Information,* 15 juin 1925).

> Gaston Baty a composé, avec M. Adrien Holy pour les décors et les costumes, une mise en scène de tout premier ordre, d'une expression abstraite et néanmoins d'une vie réelle. La valeur symbolique des personnages est indiquée sans qu'ils cessent d'être vraisemblables. Ils deviennent ainsi deux fois vrais.
>
> ...Et M. Gaston Baty nous prouve une fois de plus que la discipline et l'unité augmentent les mérites de chacun.
>
> GABRIEL BOISSY (*Comœdia,* 18 juin 1925).

> *La Cavalière Elsa* est du ressort grand-guignolesque... Ce n'est pas avec de tels spectacles que M. Baty tirera quelque chose de son studio. Le talent qu'il déploie comme metteur en scène ne saurait être isolé de la pièce qu'il habille.
>
> MARCEL FOURRIER (*L'Humanité,* 18 juin 1952).

Revue de la critique par Robert de Beauplan dans *la Petite Illustration* (N° 239/th. 149, 10 octobre 1925) qui publie un texte *expurgé* de la pièce.

1925. — *La Cavalière Elsa* fait la réouverture du Studio pour la saison 1925-26 (3e saison).

En 1925, le Studio a donc vu 3 centièmes : *A l'Ombre du Mal, Martine* et *Intimité,* la *Cavalière Elsa.*

Du 21 au 30 novembre, la Compagnie est en tournée : Bruxelles (où elle joue *la Cavalière* au Th. du Marais), puis

Monte-Carlo. Dans cette dernière ville (où René Blum organisait d'importantes saisons de comédie, avec des créations), on donne *la Cavalière;* mais ce 26 novembre 1925, on y crée le prochain spectacle du Studio : *le Couvre-Feu* et *l'Homme du Destin* (2).

18 décembre 1925 : Générale, au Th. Michel, d'une comédie d'Alfred Savoir, d'après une nouvelle de Jacques Théry : *le Dompteur ou l'Anglais tel qu'on le mange.* Cette mise en scène de Gaston Baty est l'une des très rares qu'il ait réalisées hors de « ses » théâtres et avec d'autres interprètes que ceux de sa Compagnie. Principaux interprètes : Spinelly, Jean Debucourt et Alcover.

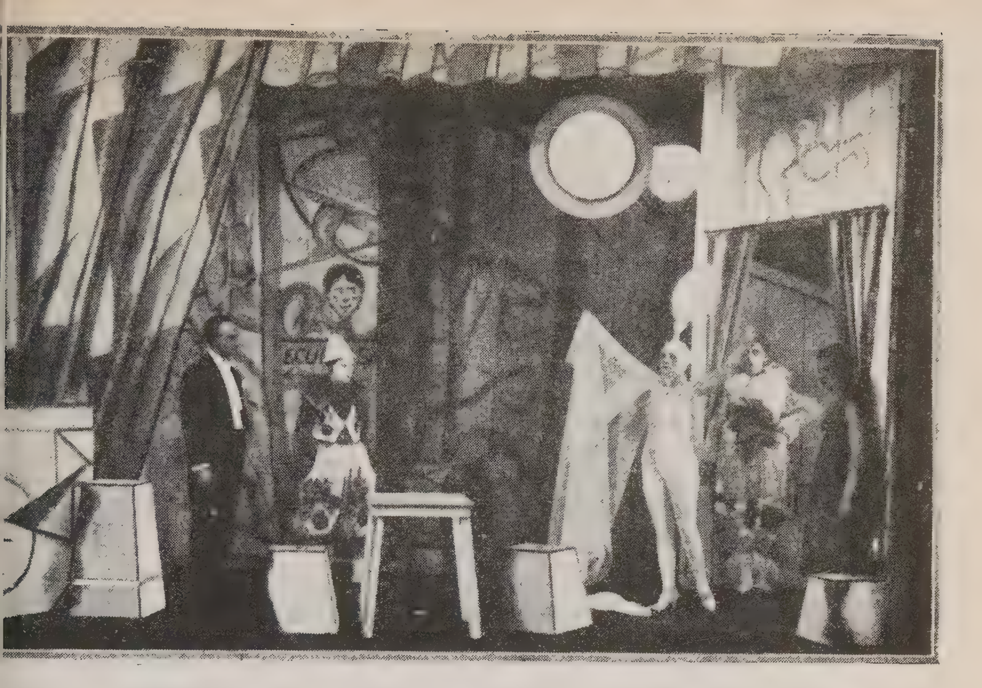
> Gaston Baty s'est adapté merveilleusement à ma pièce. Il a traduit ma pensée avec une vérité saisissante. L'atmosphère du cirque y est en plein. Il a réalisé une présentation qui détruira la réputation d'homme trop sérieux qu'on veut lui faire.
>
> ALFRED SAVOIR.

En reconnaissance, Alfred Savoir lui dédiera une autre comédie, créée à la Potinière : *Lui.*

Mais l'auteur et le metteur en scène n'ont pas été sans éberluer quelque peu le public du Th. Michel :

> Depuis les soirées mémorables du *Tombeau sous l'Arc de Triomphe,* plus aucune pièce n'avait soulevé de protestations parmi les spectateurs. Et le public était retombé dans son apathie ordinaire.
>
> Voici, brusquement, qu'un ouvrage excite à nouveau les passions. Samedi soir, quelques spectateurs ont interrompu par des cris et des sifflets la représentation du *Dompteur...* La grande majorité du public a répondu par des applaudissements enthousiastes. Les protestataires ont fini par se calmer, écouter la pièce en silence, et, au bout du compte, l'applaudir eux aussi.
>
> ...Comment regretter le « chahut » qui a marqué cette représentation ? Il prouve que le public est encore capable de sortir de son indifférence coutumière et de se passionner pour ou contre une pièce qui lui apporte des idées hardies, une coupe neuve, un ton inusité, un tour imprévu.
>
> Dans les petits théâtres élégants, le public est habitué à une certaine formule théâtrale. Il s'en déclare volontiers fatigué et réclame du nouveau, mais, dans le fond de son cœur, la nouveauté, tout en l'attirant, l'effraye. Quand on la lui offre, il se cabre, instinctivement.
>
> MM. Alfred Savoir, Jacques Théry, Georges Auric, Gaston Baty et André Boll n'ont pas hésité à rompre en visière avec la plupart des traditions des « bonbonnières » à la mode. Il ne faut pas s'étonner s'ils ont eu leur petite soirée d'*Hernani* ou de *Tannhäuser...*
>
> (*Le Soir,* 22 décembre 1925.)

Ce même mois de décembre 1925, Gaston Baty est l'un des fondateurs (avec Jacques Copeau, Henri Ghéon et Georges Le Roy) des « *Confrères de Saint-Genest* », « fédération des artistes



Évocation du cirque dans *Le Dompteur* ou *L'Anglais tel qu'on le mange*

catholiques du théâtre de France ». Georges Le Roy a été l'initiateur de cette fédération et donne lui-même, comme première manifestation publique du groupe, une conférence le samedi 12 décembre à 17 heures, à la Salle de la Société de Géographie, sous la présidence du Cardinal Dubois, archevêque de Paris.

C'est la première forme de l' « Union catholique du Théâtre et de la Musique », dont Gaston Baty deviendra président.

1925-26. — Cette saison, commencée au Studio avec la suite des représentations de *la Cavalière Elsa,* se continue ainsi :

8e spectacle : *L'Homme du Destin,* badinage en un acte (2 tabl.) de G.-B. Shaw (version française H. et A. Hamon); 2 décembre 1925; 73 représentations.

La comédie de Shaw est d'abord précédée de : *le Couvre-Feu,* 3 actes de Boussac de Saint-Marc.

A partir du 24 décembre, cette pièce est remplacée par une reprise du *Voyageur.*

9e spectacle : *Le Bourgeois romanesque,* comédie en 3 actes de Jean Blanchon; 25 janvier 1926; 89 représentations.

Seconde pièce de Jean Blanchon qui avait débuté avec *la Promenade du Prisonnier* à l'Atelier en mai 1923.

> Quel plaisir de travailler avec Baty !... rien à dire, rien à faire, et tout s'agite autour de vous ! On n'a qu'à suivre le travail de *décortication* qui se fait : Baty prend une phrase sous ses doigts habiles, l'enveloppe craque, l'écorce s'entr'ouvre... Baty montre ce que contient le fruit... et puis il

le referme prestement, le jette sur scène... L'auteur le happe au passage, et le tour est joué !

JEAN BLANCHON : Avant-première (*Paris-Midi,* 25 janvier 1926).

Mon *Collaborateur* Gaston Baty (car c'est bien là le titre qu'il convient de lui donner)... Ce que veut Baty, Baty le veut bien.

JEAN BLANCHON (au programme de ce spectacle).

M. Jean Blanchon a fait une estampe qui est un peu une caricature.

PAUL REBOUX (*La Rampe,* 15 février 1926).

Il est d'ailleurs certain que ni Charles Dullin ni Baty ne devraient assumer la responsabilité de *Un Bourgeois romanesque* ou d'une *Irma.* ...Parce qu'elles (ces deux pièces) ne sont pas à leur place. Théâtre d'avant-garde ne veut pas dire théâtre d'essai, mais bien théâtre d'éclaireurs. Les jeunes peuvent y faire leurs premières armes, s'ils nous apportent quelque chose de neuf, mais s'ils font seulement leur apprentissage du public, ils trahissent et la formule de l'Atelier et celle du Studio.

MARTHE MALDIDIER (*Le Rappel,* 2 février 1926).

Pendant que *le Bourgeois romanesque,* qui n'utilise que sept acteurs, accomplit sa carrière, l'autre partie de la troupe joue *l'Invitation au Voyage* dans quelques villes (pour « la Soirée d'Art » au Th. municipal de Mulhouse le mercredi 24 février).

Puis après la dernière du *Bourgeois,* il est emporté en Hollande sous l'égide de « l'Alliance Française » (La Haye, 8 mars. (3)

Au retour, présentation du spectacle qui va être « l'événement » de la saison théâtrale 1925-26 :

10e spectacle : *Têtes de Rechange,* « spectacle en 3 parties » de J.-V. Pellerin (4), précédé de : *Une Visite,* un acte d'Anne Valray (5). Création le 15 avril 1926; 99 représentations.

Une presse passionnée et généralement enthousiaste, le « grand public » va prendre définitivement le chemin du Studio que *la Cavalière Elsa* lui avait enseigné.

La nouvelle pièce de l'auteur d'*Intimité* représente le principal effort de la saison 1925-26 au Studio des Champs-Elysées. Toute chargée de néo-romantisme et aussi dépouillée que possible d'inutile littérature, cette œuvre apparaîtra sans doute comme parfaitement significative des tendances de l'Art dramatique moderne.

(Circulaire de propagande du Studio, datée du 9 avril 1926).

— Pourquoi un spectacle ?

— Parce qu'il n'y a pas d'action proprement dite, et cela volontairement. Par contre, il y a beaucoup de mouvement...

— Pourquoi « Têtes de Rechange » ?

— J'avais primitivement intitulé ma pièce « *S'évader* » parce qu'il y a chez le personnage principal un certain besoin de s'évader de lui-même, qui correspond assez au

romantisme moderne de l'homme jeune d'après-guerre que la vie réelle déçoit.

Interview de J.-V. PELLERIN, recueillie par PAUL ACHARD (*Paris-Midi*, 15 avril 1926).

Ce simple dialogue entre un oncle et son neveu tient de la féerie, de la revue et de quelque chose d'absolument neuf et imprévu, enfin ! On pense au *Neveu de Rameau* et à *Fantasio*. Ce n'est pas « du théâtre » et c'est jeune, libéré, vengeur et — ô miracle ! — amusant tout le temps. Aussi quelle joie devant ce véritable chef-d'œuvre de ce Théâtre d'avant-garde dont on parle toujours et que Jean-Victor Pellerin réalise cette fois avec un art raffiné qui est déjà de la maîtrise. Baty peut marquer cette passionnante soirée d'un caillou blanc.

ANTOINE (*L'Information*, 16 avril 1926).

Voilà une pièce d'avant-garde qui vraiment brise les vieux moules, fait table rase des vieilles traditions théâtrales, bouscule le vieux métier et coupe toutes les vieilles ficelles !

La salle de la générale a souligné de ses rires et de ses bravos la plupart des scènes. C'est la soirée d'*Hernani* de l'avant-garde ! disait quelqu'un qui n'exagérait pas énormément.

PAUL GORDEAUX (*Le Soir*, 16 avril 1926).

Si tout Paris ne va pas voir *Têtes de Rechange*, tout Paris n'est plus tout Paris.

Voici une pièce d'une formule nouvelle qui se moque de la bourgeoisie — et cruellement; qui se moque de l'or, de l'argent et même des billets; qui a un vague parfum d'anarchie, avec un parfum précis de guillotine, et on la négligerait ! La cour et la ville, au temps de Louis XVI, couraient au *Mariage de Figaro*. La ville et la basse-cour ne courraient pas au nouveau *Mariage de Figaro*, ce serait surprenant et déraisonnable (5 *bis*).

FORTUNAT STROWSKI (*Paris-Midi*, 16 avril 1926).

Farce d'atelier et sketch de music-hall, libre à certains d'y prendre leur plaisir. Mais voir là une profonde satire des mœurs contemporaines, une révolution dans l'art dramatique, l'orientation du théâtre de demain, Aristophane, Shakespeare, que sais-je ?... A propos de ces *Têtes de Rechange*, il ne faudrait tout de même pas se payer la nôtre.

FRANC-NOHAIN (*L'Echo de Paris*, 17 avril 1926).

Vivre !... Il paraît que c'est un grand mystère. Ce jeune présomptueux est convaincu qu'avant 1920 on ne vivait pas. L'humanité végétait. Bon. Or, à ce qu'il me semble, il ne vit guère. Au contraire, il rêve... Ce ne sont pas les hommes comme Ixe qui savent rêver aux lointains pays.

C'étaient, par exemple, cette vieille bête — comme ils disent — de Chateaubriand, ou ce pauvre niais de Loti...

Pochade, en somme. Pas ennuyeuse. Avec une douzaine de mots drôles... C'est mis en scène avec une ingéniosité charmante par M. G. Baty, et joué tout à fait bien par M. Georges Vitray, un meneur de jeu fort entraînant. Il

sait « faire comprendre ». Du reste, les « pensées » de l'auteur ne sont pas compliquées.

ROBERT KEMP (*La Liberté*, 17 avril 1926).

Fichtre ! une telle œuvre n'est pas l'Ecole du Respect; c'est même l'école du contraire... Et ceux qui ont pour comprendre ce qu'ils appellent l'ordre autant d'intelligence qu'en apporte à le garder un garde républicain sont fondés à tenir en suspicion une telle œuvre. Mais je crois bien qu'il leur faudra se résigner à ceci : ce fut, hier soir, un grand succès; ce sera, pendant de longs soirs, un grand succès encore. Il honorera le théâtre en faisant justice... à la justice d'abord; puis à M. Jean-Victor Pellerin. Et à M. Gaston Baty qui vient de porter, ici, aux extrêmités d'un art merveilleux, et d'une surprenante intelligence dans la fantaisie, sa manière aimable, qui fait de lui un des tout premiers metteurs en scène d'aujourd'hui.

GEORGES PIOCH (*La Volonté*, 17 avril 1926).

Rarement la mise en scène d'une œuvre aussi difficile, aussi délicate, a atteint à une homogénéité aussi complète.

ANDRÉ BOLL (*La Volonté*, 17 avril 1926).

Rien n'a manqué au succès de l'auteur, si ce n'est de s'appeler Pellerindello et de nous venir d'Italie...

LUCIEN DESCAVES (*L'Intransigeant*, 18 avril 1926).

Au début de la saison 1925-26, le « *Théâtre des Jeunes Auteurs* » avait donné des spectacles réguliers au Vieux-Colombier (24 septembre 1925 - 7 janvier 1926). Henry Bidou en était le directeur littéraire et André Lang le fondateur et animateur. Gaston Baty en était l'un des metteurs en scène. Il y réalise : *la Chapelle ardente*, de Gabriel Marcel (texte et revue de la critique dans *la Petite Illustration*, 7 novembre 1925); *Fantaisie amoureuse*, d'André Lang.

Il aurait voulu monter *Café-Tabac*, de Denys Amiel, déjà reçu à la Chimère; mais le plateau du Vieux-Colombier était trop petit (et celui du Studio plus encore); la pièce ne paraîtra qu'au Th. Montparnasse.

La tentative du Th. des Jeunes Auteurs sombre dans de grandes difficultés financières.

L'histoire en a été racontée très en détail par André Lang dans : *Tiers de Siècle*, 1 vol. Plon édit. (1935).

A retenir, en outre, quelques articles :

A. Lang : *le Théâtre des Jeunes Auteurs est fondé* (*Comœdia*, 10 juillet 1925).

H. Bidou : *Le Théâtre des Jeunes Auteurs au Théâtre du Vieux-Colombier* (*Comœdia*, 11 juillet 1925).

P. Lazareff : *Ce que sera le Théâtre des Jeunes Auteurs* (*Le Soir*, 11 juillet 1925).

Antoine : feuilleton théâtral (*Information*, 13 juillet 1925).

Le Théâtre des Jeunes Auteurs au Théâtre du Vieux-Colombier (*Comœdia,* 18 juillet 1925) avec une lettre de Gaston Baty et une lettre de Jean Tedesco, directeur du Vieux-Colombier.

Etienne Rey : *Le Théâtre des Jeunes Auteurs* (*l'Opinion,* 19 septembre 1925).

Paul Haurigot : *Les 66 pigeons du Vieux-Colombier* (*l'Eclair,* 21 septembre 1925).

Paul Nivoix : *Les Aiglons du Vieux-Colombier* (*Paris-Soir,* 25 septembre 1925). André Le Bret (*Paris-Soir,* 29 décembre 1925). André Lang (*le Journal,* 22 février 1926). Henry Bidou (*Illustration,* 13 mars 1926).

Les deux premiers articles mentionnés (André Lang et Henry Bidou) furent reproduits comme circulaire de lancement.

En mars 1926, Gaston Baty fait sa seconde mise en scène « boulevardière » (après *le Dompteur*) et qui sera d'ailleurs la dernière : *Les Chevaux du Char,* de M. et Mme Jacques de Zogheb (Th. Antoine, 15 mars 1926). Il la fait jouer par deux artistes de sa troupe, Marguerite Jamois et Marcel Delaître, à côté de Roger Gaillard et de Renée Devillers. (6)

1926-27. — En septembre 1926, parution de l'ouvrage doctrinal d'histoire et d'esthétique : *le Masque et l'Encensoir,* qui reprend et refond des études précédemment parues en revues.

La longue préface de Maurice Brillant (plus longue que le texte même) est le premier document d'ensemble, et d'intérêt capital, sur Gaston Baty, ses idées et son histoire.

L'ouvrage est très longuement commenté et discuté dans les journaux et les revues. Quelques références d'articles (les deux premiers mentionnés sont d'un intérêt majeur puisqu'ils constituent une sorte de dialogue entre Benjamin Crémieux et Gaston Baty. (7)

> ... Je découvrais, en lisant son livre, un Baty inconnu, mystique et sensible, infiniment plus apôtre qu'ambitieux, et qui aime peut-être plus purement le théâtre que beaucoup d'auteurs dramatiques. Voilà qui donne à rêver...
>
> André Lang (*Les Annales*).

15 septembre - 30 octobre 1926 : grande tournée du Studio. Pour cette tournée, Baty a remonté *29° à l'Ombre,* l'acte de Labiche joué en 1921 à la Comédie-Montaigne.

Itinéraire : La Haye, Amsterdam, Bruxelles (8 jours au Th. du Parc), Gand, Luxembourg, Colmar (« la Soirée d'Art »), Mulhouse, Strasbourg, avec *Têtes de Rechange* et *29° à l'Ombre.*

Genève (11-14 octobre, à la Comédie) : premier soir, une causerie de Baty accompagne *Têtes de Rechange;* puis le programme comme dans la première partie du voyage, avec les deux pièces; et un second programme : *Intimité* et *l'Invitation au Voyage.*

Lyon (8 jours au Th. des Célestins) : à *l'Invitation* et à *Têtes*, on joint *la Cavalière Elsa.* (8)

Fondation des « cahiers d'art dramatique » « *Masques* ». Rédacteur en chef : Hanry-Jaunet, qui succédera à Paul Achard au secrétariat général du Studio. Ces cahiers seront « consacrés aux efforts des auteurs, comédiens, techniciens qui luttent en France pour une rénovation de l'art dramatique et se groupent autour de Gaston Baty ». La première plaquette (*Inventaire*) paraît en septembre 1926. — Voir plus loin, dans les notes bibliographiques, le catalogue complet de *Masques.*

Rolf de Maré a laissé Gaston Baty seul directeur du Studio.

Le 8 novembre, inauguration de la 4e saison du Studio par la reprise de *Têtes de Rechange.* C'est la 100e représentation à Paris, mais la 142e en tenant compte de la tournée. On donne 27 représentations : soit au total 126 au Studio. — Pour cette reprise, *Têtes de Rechange* est accompagné de *29° à l'Ombre.*

11e spectacle : *L'Amour Magicien*, 10 tableaux de H.-R. Lenormand; 24 novembre 1926; 56 représentations.

> M. Baty l'a merveilleusement mis en scène. Les décors, très simples, créent un halo d'émotion. Toutes les scènes sont réglées à miracle, et donnent le maximum d'effet possible. La descente au gouffre est, en particulier, remarquablement réalisée. Il n'est pas jusqu'au rideau, où sont dessinés quelques personnages et squelettes de la *Danse macabre,* qui ne concoure à nous troubler.
>
> ROBERT KEMP (*La Liberté,* 27 novembre 1926).
>
> ...mis en scène avec un art qui n'est pas moins bien mesuré qu'inventif.
>
> GEORGES PIOCH (*La Volonté,* 27 novembre 1926).
>
> ...Ce rideau de scène et cet harmonium, je m'y arrête un peu longuement au seuil de cet article, car ils permettent de situer tout de suite une pièce étonnante et sa pieuse mise en scène.
>
> ANDRÉ OBEY (*L'Europe nouvelle,* 4 décembre 1926).
>
> Sur cette scène minuscule de son Studio, M. Baty a mis vraiment tout le spiritisme et toute la Bretagne, — et quelle tempête ! ...Mais surtout je veux dire l'ingéniosité des éclairages, et notamment ce faisceau lumineux, projeté par le phare à la pointe de l'île, et qui, tournant sur la scène, souligne, par des alternatives de lumière et d'ombre, les transes de Béatrice...
>
> C'est lui, M. Gaston Baty, le vrai magicien.
>
> FRANC-NOHAIN (*L'Echo de Paris,* 27 novembre 1926).

Après cette série, rapide voyage en Hollande (Rotterdam, La Haye, Arnhem) où l'on joue *l'Amour Magicien.* Une autre équipe (avec des acteurs ne jouant pas au Studio, dont Georges Cusin) y présente *le Médecin malgré lui* et *les Précieuses ridicules.* — Un article de *Comœdia* (2 février) commente cette tournée en parlant du « théâtre français en Hollande » ; il est signé de Jean de Létraz, qui n'était pas encore un auteur à succès.

12e spectacle : reprise de *Maya* « version nouvelle en un prologue, 9 tableaux et un épilogue » ; 12 janvier 1927. (La première version avait été publiée dans les *Cahiers dramatiques*, supplément au N° 39 du *Théâtre illustré*. Le prologue est ajouté, ainsi qu'un tableau nouveau entre le I et le II).

Cette fois, c'est le triomphe : 376 représentations consécutives, sans clôture estivale (Tania Balachova remplace Marguerite Jamois durant quelques semaines d'été). Soit, depuis la création en mai 1924, un total de 412 représentations.

> C'est avec une réalité, et mieux avec une vérité profonde, forte et nuancée, une mise en scène admirable. Voici qui porte haut un art, celui du metteur en scène, dont nous voyons bien souvent qu'il abuse, mais qui, lorsqu'il a cette valeur, n'est rien de moins qu'une véritable création.
>
> ...L'ironie continue, qui veut que les petits théâtres accomplissent la tâche que, sans vergogne, leur quittent les grands, et qu'il y ait plus d'art dans une seule soirée du Studio des Champs-Elysées que dans cent représentations de vingt théâtres bien achalandés.
>
> Georges Pioch (*La Volonté*, 14 janvier 1927).

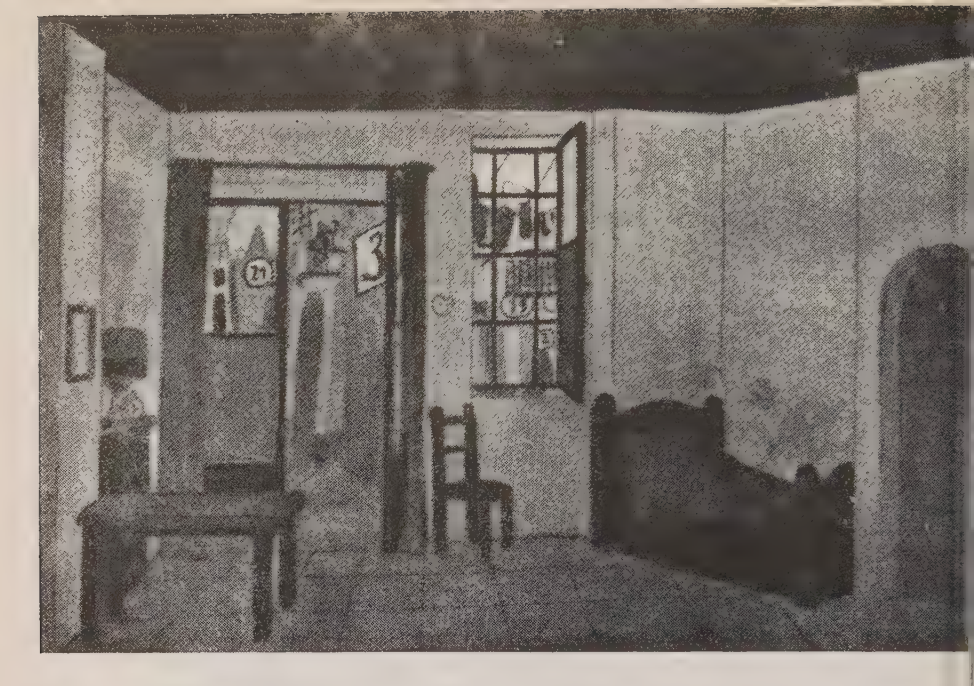
> Le décor et la mise en scène de M. Baty sont admirables. Il a trouvé une *synthèse* qui contient et qui ne déforme pas les réalités. Il saisit le vrai, il suggère le mystère. C'est une belle intelligence.
>
> Robert Kemp (*La Liberté*, 15 janvier 1927).

> La mise en scène est l'une des plus heureuses qu'ait réalisées jusqu'ici Gaston Baty. Sans inutile brutalité réaliste, sans symbolisme souligné, elle crée, avec un art émouvant, l'atmosphère de cette pièce dont la puissance est apparue aussi émouvante que jadis. En vérité, voici l'un des spectacles les plus attachants, les plus originaux que l'on puisse voir en ce moment à Paris.
>
> Antoine (*L'Information*, 17 janvier 1927).

> ...cette poésie du théâtre que Baty excelle à créer et dont les thèmes passent du rideau de scène où se balance un grand port bleu ensoleillé à la petite chambre rouge qui, par mille détails émouvants, semble vivre et gémir.
>
> André Obey (*L'Europe nouvelle*, 22 janvier 1927).

> Quel poète est Gaston Baty !
>
> Fernand Gregh (*Les Nouvelles Littéraires*).

> M. Gantillon a supprimé tout ce qui, de près ou de loin eût ressemblé à une pièce de théâtre telle qu'on a coutume de la concevoir... C'est la courtisane, sujet unique, si bien que M. Gantillon dira : je ne conçois pas comme vous les lois de l'unité. Celles que je conçois sont neuves, mais elles sont rigoureuses. M. Gantillon cherche certainement une forme dramatique nouvelle, plus souple, plus nue (mais non pas plus libre que la traditionnelle). Et il faut traiter cette tentative très sérieusement, parce que M. Gantillon a du talent.
>
> Lucien Dubech (*La Revue Universelle*).



Maquette de Gaston Baty pour le décor de *Maya*

> ...*Maya* dont le triomphe, d'aigu qu'il était, est devenu chronique.
>
> PAUL ACHARD (*La Presse*, 24 octobre 1927).

Du 17 au 29 janvier 1927, à l'Office central de Librairie et de Bibliographie (76 *bis*, rue des Saints-Pères), exposition « consacrée au mouvement d'art dramatique représenté par Gaston Baty et sa Compagnie » sous le titre : « *Où va le théâtre* ? ». Gaston Baty, Saint-Georges de Bouhélier, Simon Gantillon et J.-J. Bernard y font des séances de dédicaces. Déjà Gaston Baty expose des maquettes pour *les Caprices de Marianne* et pour *Faust*. — Article-compte rendu dans *Comœdia* (24 janvier 1927).

Le 27 janvier 1927, J.-V. Pellerin et Gabriel Marcel, lauréats du prix décerné par la Société Universelle du Théâtre (société fondée par Gémier), reçoivent leur prix au cours d'un déjeuner au Palais d'Orsay. Allocution de Gémier (publiée dans *l'Impartial français*, 1er février). Allocution de J.-V. Pellerin qui est une sorte de « manifeste » du groupe Baty (texte dans *Comœdia*, 7 février). Deux comptes rendus à consulter : par Henri Clerc (*Chantecler*, 29 janvier) et Auguste Villeroy (*Le Soir*, 3 février).

Au début de février 1927, Gaston Baty est engagé par Henri de Rothschild (pseudonyme comme auteur dramatique : André Pascal) comme « metteur en scène et conseiller artistique » du futur Théâtre Pigalle.

Parmi les spectacles auxquels il pense : *le Songe d'une Nuit d'Eté*.

Mais divergences de vues entre le Baron et son conseiller sur des auteurs que Baty ne veut pas jouer et sur la question des vedettes. L'engagement est rompu en mars.

6 juillet 1927 : Fondation du CARTEL (9).

Sur l'importance de cette saison 1926-27 dans l'évolution théâtrale, ces lignes d'Antoine :

> Depuis le commencement de cette saison, le public semble découvrir le théâtre nouveau et les scènes d'avant-garde qui lui sont consacrées.
>
> Nous avons, depuis deux mois, incontestablement subi une crise assez grave qui a sévi sur l'industrie théâtrale comme sur les autres... En cette période exceptionnelle, nos trois scènes d'avant-garde ont, au contraire, vu monter leurs recettes dans des proportions inusitées. L'Atelier, le Studio et la Comédie des Champs-Elysées connaissent une pleine vogue, et tous les trois à la fois. Acceptons qu'une coïncidence les a dotés de spectacles originaux : *la Comédie du Bonheur, Au Grand Large*; mais cette reprise de *Maya* qui, pourtant, à son apparition, ne fit, malgré un vif succès d'art, qu'une carrière assez faible emplit maintenant chaque soir la salle de Gaston Baty.
>
> On démêle dans tout ceci un important symptôme : c'est que le grand public s'éduque de plus en plus, et connaît maintenant les maisons où l'on s'efforce de chercher du nouveau, où il trouve autre chose que les pièces toujours pareilles que lui offrent nos scènes dites parisiennes.
>
> ANTOINE (*L'Information*, 14 février 1927).

Au début de l'été 1927, voyage de Gaston Baty à l'Exposition du théâtre allemand se tenant à Magdebourg.

1927-28. — Dès le début de cette saison, Gaston Baty retourne en Allemagne pour monter *Maya* en langue allemande (traduction Robert Blum) qui passe en octobre 1927 au Kammerspiele de Berlin. La pièce est jouée à Vienne, à Varsovie.

13e spectacle du Studio des Champs-Elysées : *Amilcar*, un acte de Philippe Fauré-Frémiet; et *la Machine à calculer*, spectacle en 8 tableaux d'Elmer Rice (version française de Léonie Jean-Proix); 14 novembre 1927; 85 représentations.

C'est ce spectacle dont Robert Brasillach se souvenait certainement en écrivant (dans *Notre Avant-guerre*) : « ...le Studio des Champs-Elysées de Gaston Baty où s'élaborait une féerie mécanique, voire algébrique, qui nous amusait ».

Réactions contrastées de la critique; les controverses vont devenir plus vives autour de Gaston Baty et de ses choix de spectacles. Est-ce le triomphe de *Maya* qui a fait de lui l'homme à combattre ?...

Exemple de ces contrastes, à propos de *la Machine à calculer :*

> C'est exquisément mis en scène par Gaston Baty dont l'ingéniosité, la fantaisie, le goût, l'habileté à créer des visions synthétiques sont admirables.
>
> ROBERT KEMP, dans *la Liberté*.



La Machine à calculer

Mise en scène abstraite et synthétique... une « féerie mécanique »

Nous n'avons jamais eu beaucoup de goût pour M. Baty... Pourquoi est-il allé chercher ce second crocodile ?

LUCIEN DUBECH, dans *l'Action française.*

Pendant les représentations parisiennes de *la Machine à calculer,* la Compagnie Gaston Baty effectue une longue tournée de *Maya* à Lyon, Nice et en Italie (Rome, Milan, Turin) où l'on donne également *Têtes de Rechange* et *Césaire.* — Voir important article d'Emmanuel Audisio sur ces représentations en Italie dans *Comœdia,* 19 janvier 1928. — Il y a des débats « moraux » autour de *Maya.* — On l'interdit à New-York en février.

14e (et dernier) spectacle du Studio-Gaston Baty : *Le Dibbouk,* « légende dramatique en 3 actes » d'An-Ski (10); 31 janvier 1928.

Succès de très haute qualité.

C'est le plus beau triomphe de Gaston Baty. Tout Paris ira frémir d'angoisse et de terreur religieuse devant les visions qu'il a su évoquer sur le petit plateau du *Studio.*

FORTUNAT STROWSKI (*Paris-Midi,* 11 mai 1928).

C'est un très bel et très curieux spectacle, dû surtout à la perfection de la mise en scène.

...M. Gaston Baty a réussi, par son art, à susciter, si j'ose dire, la présence de l'invisible, à faire planer sur tout le spectacle l'intervention des puissances surnaturelles, à nous plonger dans cette atmosphère religieuse si particulière qui est celle du *Dibbouk.* La pièce atteint ainsi, parfois, à une sorte de sombre grandeur, d'une beauté saisissante.

ETIENNE REY (*Comœdia,* 2 février 1928).

La petite scène du Studio en est démesurément agrandie; et ce n'est pas là une de nos moindres surprises qu'un homme ait songé à monter une si grande pièce sur un si petit plateau — y ait songé et merveilleusement réussi.

...Elle est mise en scène avec une sobriété qui touche au génie.

...Ne croyez pas, vous qui n'avez pas l'âme mystique, que cette présence des morts soit invraisemblable, artificielle ou puérile. Pas un spectateur, hier soir, ne s'est étonné de cette présence. On la sentait. L'atmosphère était si puissamment créée que le rêve avait pris corps...

PIERRE LOISELET (*Le Soir,* 2 février 1928).

Nous ne saurions trop remercier Gaston Baty d'avoir donné le premier, en français, cette pièce et de l'avoir présentée avec un tel soin, un art si complet, si détaillé, si juste, qu'en écoutant sa troupe, nous nous sentions reportés dans un certain petit Vilkomir de Lithuanie, où nous avons vu pour la première fois le théâtre juif. Tout ce qui était traduisible par le chant, par la voix, par le geste, par le décor, par l'atmosphère, nous a été rendu... Avons-nous besoin d'alourdir cet éloge, qui est sans réserves ?

PARIJANINE (*L'Humanité,* 2 février 1928).

> La synagogue du premier acte, en clair obscur, pleine de jeux d'ombre et de lumière, des éclats dorés des chandelles, et des ombres portées sur les vieux murs, est comme un Rembrandt. Le dernier tableau, traité en « blanc et noir », où s'agite un grand rabbi de satin blanc, parmi les juges en lévite noire, n'est pas moins beau.
>
> ROBERT KEMP (*La Liberté*, 2 février 1928).

En février 1928, une partie de la Compagnie retourne en Hollande pour y donner, sous le patronage de « l'Alliance Française », un spectacle classique composé de deux pièces que Baty ne présentera pas à Paris : *la Farce du Pâté et de la Tarte* et *le Barbier de Séville* (Almaviva : Lucien Nat. Figaro : Georges Cusin. Rosine : Renée Garcia. Basile : Jack Daroy, qui a signé la mise en scène). La représentation à La Haye est le 13 février.

En mars, Gaston Baty va lui-même en Hollande donner une conférence sur « le Théâtre et la Danse » qui accompagne un récital d'Yvonne Sérac (Rotterdam, 12 mars; La Haye, 13 et 14 mars 1928).

En avril 1928, exposition de maquettes à la Galerie Manuel Frères (rue Dumont-d'Urville) : envois de G. Baty, A. Boll et Ch. Sanlaville.

Dernière du *Dibbouk* le 14 avril 1928 : c'est la dernière représentation de la Compagnie Gaston Baty au Studio des Champs-Elysées.

> *« Nous avons vécu entre ces murs dorés des jours doux et amers d'espérance et d'angoisse. »* (G.B.)

Parmi les acteurs ayant fait partie de la Compagnie ou venus en représentations durant ces années du Studio :

Tania Balachova, Marguerite Coutan-Lambert, Suzanne Demars, Berthe Fusier, Renée Garcia, Madeleine Geoffroy, Germaine Géranne, Hélène Gille, Jany Grazia, Marguerite Jamois, Marie Kalff, Lily Lourioty, Hélèna Manson, Germaine Michel, Jeanne Pérez, Irma Perrot, Marie-Ange Rivain;

Stéphane Audel, Antoine Balpêtré, Henri Beaulieu, Habib Benglia, Camille Beuve, Georges Carpentier, Jacques Chahine, Gil Colas, Léonce Corne, Henri Crémieux, Jack Daroy, Marcel Delaitre, Léon Duvelleroy, André Florencie, Jean Gaudray, Louca Gridoux, Harry Krimer, Julien Lacroix, Léon Larive, Robert Le Flon, Alain Le Guyros, Robert Le Vigan, Marc Lomon, Marcel Millet, Lucien Nat, Louis Perdoux, Hubert Prélier, Georges Ravon, Louis Raymond, René Simon, Louis Tunc, Gabriel Vierge, Georges Vitray.

Gaston Baty prend possession du THÉATRE DE L'AVENUE.

> « Cet élargissement de son action (l'action de la Compagnie) n'implique aucune condescendance envers les goûts routiniers d'un certain public, aucun abandon des conceptions qu'elle a toujours défendues; son effort restera aussi intransigeant et aussi pur. »
>
> HANRY-JAUNET.

Soirée inaugurale le lundi 16 avril 1928 : avec une reprise de *Maya*. Allocution de Gaston Baty au début du spectacle :

> « ... *Nous y travaillerons pour ceux que les théâtres n'ont point définitivement dégoûtés du Théâtre, qui souhaitent l'illusion scénique comme une évasion de la réalité et demandent à ses prestiges autre chose que l'amusement d'une digestion. Tous ceux-là seront ici chez eux.*
>
> « ... *Sans que chancelle pour cela notre foi en l'avenir, nous savons quelles difficultés nous attendent, avec de lourdes charges, parmi les jalousies, les inimitiés, les haines même qui sont d'ailleurs la meilleure preuve de notre valeur et le plus précieux des encouragements.* » (11)

Il avait été envisagé de consacrer le lundi et le mardi de chaque semaine à des reprises de pièces du répertoire. Ainsi donne-t-on *le Dibbouk* les 2e et 3e semaines de l'exploitation. Mais il faut renoncer à cette alternance pour des raisons matérielles et à cause de la disposition du plateau (à noter que ce plateau avait été transformé suivant les principes qui déjà avaient présidé à l'aménagement des scènes de la Baraque et du Studio).

10 mai 1928 : première création à l'Avenue : *Cris des Cœurs*, « spectacle en 3 pièces » (*Monsieur Pense, Cage aux Hommes, Plein Air*) de J.-V. Pellerin. Polémiques passionnées autour de ce spectacle, entre admirateurs et adversaires qui se font violents. Dernière le 14 juin.

> J'ai essayé de faire parler les cœurs. Mais voilà : quand les cœurs rompent le silence, ils ne parlent pas, ils crient.
>
> S'il fallait à *Cris des Cœurs* une épigraphe, je choisirais sans doute celle-ci : « La raison a des raisons que le cœur a raison de ne connaître pas. »
>
> C'est un spectacle en trois pièces. Bien qu'elles aient chacune un titre et des protagonistes distincts, ces trois pièces forment un « tout » indivisible, qui répond exactement au titre général de *Cris des Cœurs*... Pour donner au spectacle son unité, je n'ai voulu compter que sur un seul élément : l'angoisse qui habite au fond de tous les cœurs.
>
> J.-V. Pellerin (avant-première dans *Paris-soir*, 11 mai 1928).

> M. Jean-Victor Pellerin n'eut pas, cette fois, le bénéfice de la surprise et de la nouveauté d'une formule si neuve et si originale qui triompha d'emblée avec *Têtes de Rechange*, mais son spectacle confirme toutes nos espérances.
>
> ...Et il est difficile d'imaginer tout ce que M. J.-V. Pellerin a pu, dans ces trois épisodes, remuer d'idées, de choses, toujours avec cette verve audacieuse et puissante qui nous enchanta déjà au Studio.
>
> Baty et sa Compagnie se sont dépensés avec un zèle infatigable; tout le dispositif du second tableau est une merveille de précision et d'ingéniosité.
>
> Antoine (*Information*, 11 mai 1928).

> Gaston Baty est de moitié dans l'invention et le succès. Toute sa troupe a été admirable.
>
> Fortunat Strowski (*Paris-Midi*, 11 mai 1928).

> L'organisation du spectacle est une ingéniosité perpétuelle, une mise au point pleine d'art et de soins. M. Baty, à l'encontre de M. Jouvet, n'aime pas beaucoup les images ensoleillées. Il se tient dans les effets de clair-obscur. Il en abuse parfois. Ici le procédé s'adapte au texte
>
> PIERRE BRISSON (*Le Temps*, 14 mai 1928).

> Du scénario simultanéiste de *Cris des Cœurs*, M. Gaston Baty a tiré une des plus étonnantes « symphonies plastiques » qu'on ait encore réalisées.
>
> MARCEL RAY (*L'Europe Nouvelle*, 17 mai 1928).

La saison d'été commence dès le 15 mai, avec l'inépuisable *Maya*. Au 1er juillet, Tania Balachova reprend pour quelques semaines le rôle de Marguerite Jamois. On finit en septembre sur la 540e représentation parisienne de la pièce.

Dans sa carrière internationale, *Maya* a été notamment traduite pour les Etats-Unis par Miss Katzin, pour l'Argentine par Sanchez Pastor, en tchèque par Antonin Bernasek.

1928-29. — Cette nouvelle saison commence par un spectacle hors série dont Jack Daroy signe la mise en scène : *Terminus*, de Henry Soumagne (12); 10 septembre 1928. On va jouer deux fois au Résidence-Théâtre de Bruxelles.

Puis une brève reprise de *Maya*, que l'on donne ensuite à Bruxelles.

Pendant ce temps, Gaston Baty poursuit et achève (au Studio quand le plateau de l'Avenue est occupé par la mise au point de *Terminus*) les répétitions d'*Hamlet* qui ont duré quatre mois. Il a choisi d'en monter la première version, traduite par Théodore Lascaris sur le texte de 1602. Son important essai : *Visage de Shakespeare* (13e cahier de *Masques*) expliquait le choix de Gaston Baty en même temps que ses vues sur le théâtre élizabéthain et sur Shakespeare.

11 octobre 1928 : présentation de *Le Premier Hamlet* — qui constitue donc le 5e programme de l'Avenue - Gaston Baty. Très vive curiosité soulevée, et bien des polémiques autour du choix de Baty. (13)

> ...La controverse, c'est de la vie, et les grandes œuvres classiques ne se maintiennent actuelles qu'en raison des problèmes jamais résolus qu'elles posent et des polémiques ardentes qu'elles suscitent... Ce qui est intéressant, c'est que ce *Premier Hamlet*, qui était ignoré de la plupart des gens, nous révèle une expression inconnue du visage de Shakespeare. Il enrichit notre connaissance. Il nous montre comment Shakespeare travaillait, de quelle façon il corrigeait, reprenait, amplifiait la première version d'une pièce et à quelles obligations techniques ou professionnelles il obéissait pour ces modifications. C'est cette exégèse qui est passionnante.
>
> AUGUSTE VILLEROY (*Dix ans de théâtre*).

6e spectacle : *Départs*, spectacle en 15 tableaux de Simon Gantillon; 26 novembre 1928; 120 représentations.

7e spectacle (pour des matinées) : *le Malade Imaginaire* (28 février 1929). C'est une expérience de mise en scène qui suscita également de vives curiosités et d'intenses polémiques. Gaston Baty n'a pas prétendu que *le Malade* devait être toujours joué comme il le monta; il réalisa une expérience mettant en lumière le drame personnel de Molière au-delà de la comédie du Malade.

> « *Nous nous sommes plu seulement à composer, si l'on veut, des variations en mineur sur le* Malade imaginaire. »

Mais l'expérience lui paraissait tellement significative et importante qu'il a recueilli dans *Rideau Baissé* son texte de commentaire sur cette expérience; ce texte servait pour une causerie préliminaire de G. Baty.

Avant les représentations de Paris, tournée en Hollande et deux représentations à Bruxelles.

8e spectacle : *Karl et Anna,* pièce en 4 actes de Léonhard Frank (version française de Jean-Richard Bloch); 9 avril 1929. Le spectacle est complété par *la Voix de sa Maîtresse,* un acte en 5 scènes de Charles Oulmont et Paul Musson. — G. Baty, auparavant, a été voir la pièce de Léonhard Frank à Berlin, où elle était jouée chez Max Reinhardt. Première pièce allemande à Paris depuis la guerre. Revue de la critique avec texte de la pièce dans *la Petite Illustration* (N° 437/234, 6 juillet 1929).

Pendant cette saison, des pourparlers ont été réengagés entre le Théâtre Pigalle et Gaston Baty. Ce théâtre a été ouvert sous la direction artistique d'Antoine, qui se retire rapidement. D'autre part, Baty est demeuré, depuis les négociations de 1927, en rapports amicaux avec Philippe de Rothschild. Il accepte de venir au Th. Pigalle pour la saison 1929-30. Et d'autant plus qu'à l'expérience le Th. de l'Avenue ne s'est pas révélé l'instrument de travail idéal.

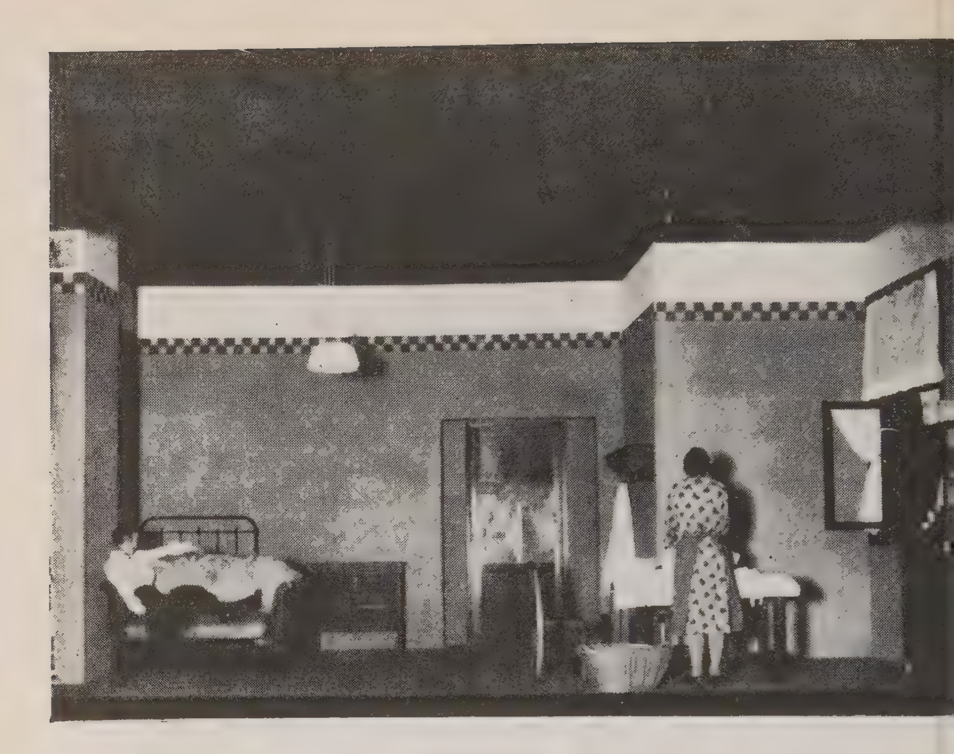
En « saison d'été » 1929, Baty accueille à l'Avenue un spectacle d'André Pascal (Henri de Rothschild) et Albert-Jean (d'après *The Spider* de Fulton Orsler et Lowel Brentano) dont Albert-Jean signe la mise en scène, tandis qu'Hanry-Jaunet (administrateur du théâtre) figure comme directeur intérimaire.

C'est la fin du passage de Gaston Baty à l'Avenue. (14)

En juin, représentations de *Maya* à Londres. Une autre tournée (Annie Cariel dans le principal rôle) promène aussi la pièce en province et en Suisse.

1929-30. — Au Théâtre Pigalle, Gaston Baty ne monte que deux spectacles : une reprise du *Simoun* (23 janvier 1930), où Gémier reprend le rôle qu'il avait créé en 1920 à la Comédie-Montaigne, tandis que Marguerite Jamois, modeste utilité de 1920 devenue vedette de la Compagnie Gaston Baty, prenait possession du róle créé par Falconetti; et une pièce de Pierre Dominique : *Feu du Ciel* (d'après son récit *Selon Saint-Jean*), précédemment reçue pour l'Avenue (20 février 1930).

Malgré les prestiges scéniques de Gaston Baty et les ressources techniques du Théâtre Pigalle — ou peut-être à cause de cette



Karl et Anna
Une interprétation de réalisme stylisé

accumulation de moyens matériels, justement — *Feu du Ciel* est un échec. Dès le 5 mars, on reprend *le Simoun* pour quinze représentations.

Gaston Baty comprend que le vaste Th. Pigalle, au plateau trop usinier, n'est pas son cadre et que cet instrument de travail risque au contraire de fausser le sens de ses recherches. Il décide de ne pas s'y attarder (15). Article important de Gabriel Boissy : *Les causes de la crise du Théâtre Pigalle* (*Comœdia,* 10 mars 1930).

D'ailleurs aboutissent enfin des négociations menées de longs mois, avec des alternatives d'espoir et d'échec, pour obtenir un théâtre qu'il convoitait depuis des années, le Théâtre Montparnasse — qui lui convient comme situation, comme dimensions et qui, surtout, lui paraît chargé de tout un passé symbolique : celui de l'évasion par le vieux mélodrame. Il obtient un long bail. Des travaux de transformation, de modernisation tout en conservant le caractère traditionnel du bâtiment, et surtout d'aménagement de la scène qu'il a toujours conçue et rêvée, sont effectués durant plusieurs mois sous la direction de Pierre Sonrel.

Avant l'inauguration du Théâtre Montparnasse-Gaston-Baty, le nouveau directeur y accueille d'abord une série de représentations de Meyerhold, qui, du 17 au 26 juin 1930, donne : *le Revizor, la Forêt* (d'Ostrowsky) et *le Cocu magnifique.* (16)

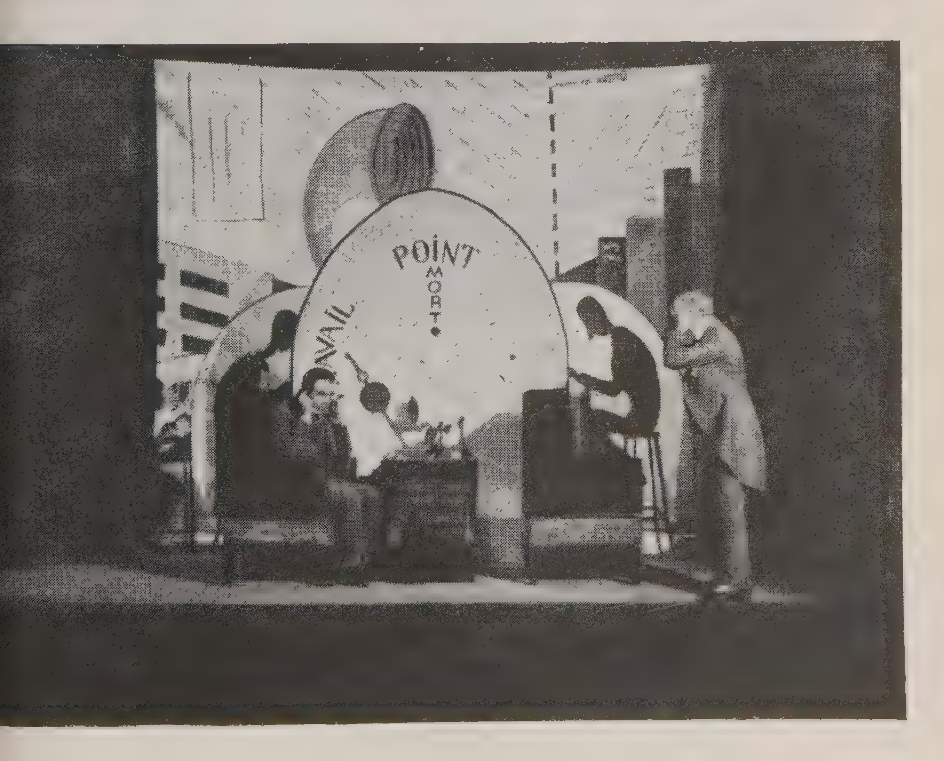
1930-1936. — GASTON BATY EN SON THÉATRE MONTPARNASSE (Administrateur : Jean Gonon; Directeur de la scène : Gil Colas).

PREMIÈRE ÉPOQUE : jusqu'aux *Caprices de Marianne.*

L'inauguration a lieu le 13 octobre 1930 avec *l'Opéra de Quat'Sous*, de Bert Brecht d'après John Gay (version française de Nicole Steinhoff et André Mauprey), musique de Kurt Weill (17). Pour des raisons diverses, et malgré la curiosité que l'inauguration du théâtre et l'originalité de l'œuvre auraient dû susciter, malgré la très pittoresque mise en scène de Baty (l'une de ses plus attachantes), c'est un échec — et il lui faut faire appel très vite aux ressources de son répertoire.

Nous allons donner la liste complète des spectacles de cette saison et de celles qui suivront, avec leurs dates; on y verra alterner reprises et créations. Pour ces spectacles, comme pour tous ceux qui ont précédé (de 1920 à 1930), on trouvera au chapitre « Mises en scène de Gaston Baty » toutes précisions sur les décors, les costumes et la musique de chaque spectacle.

Les pièces de Gaston Baty lui-même (voir chapitre : « Ouvrages de Gaston Baty ») ayant été publiées dans « la Petite Illustration théâtrale », on trouvera dans chacune des brochures une revue de la critique et des photos de mise en scène.



Têtes de rechange
Le style Baty de la première époque



(*Photo Rigal*)

L'affiche d'avant-ouverture annonçant le premier spectacle du Théâtre Montparnasse - Gaston Baty

SAISON 1930-31

13 octobre - 6 novembre : *L'Opéra de Quat'Sous* (27 représentations).

17 nov. - 7 décembre : *La Cavalière Elsa* (35 représentations) (Total : 158).

8 déc. - 1er février 1931 : *Le Dibbouk* (62 représent.) (Total : 196).

24 décembre (pour les matinées) : *Le Médecin malgré lui.*

4 février - 18 avril : *Le Sourd ou l'Auberge pleine* et *Terrain Vague* (pièce nouvelle de J.-V. Pellerin) (81 représent.).

21 avril - 14 juin : *Le Beau Danube Rouge* (Bernard Zimmer) création (62 représ.).

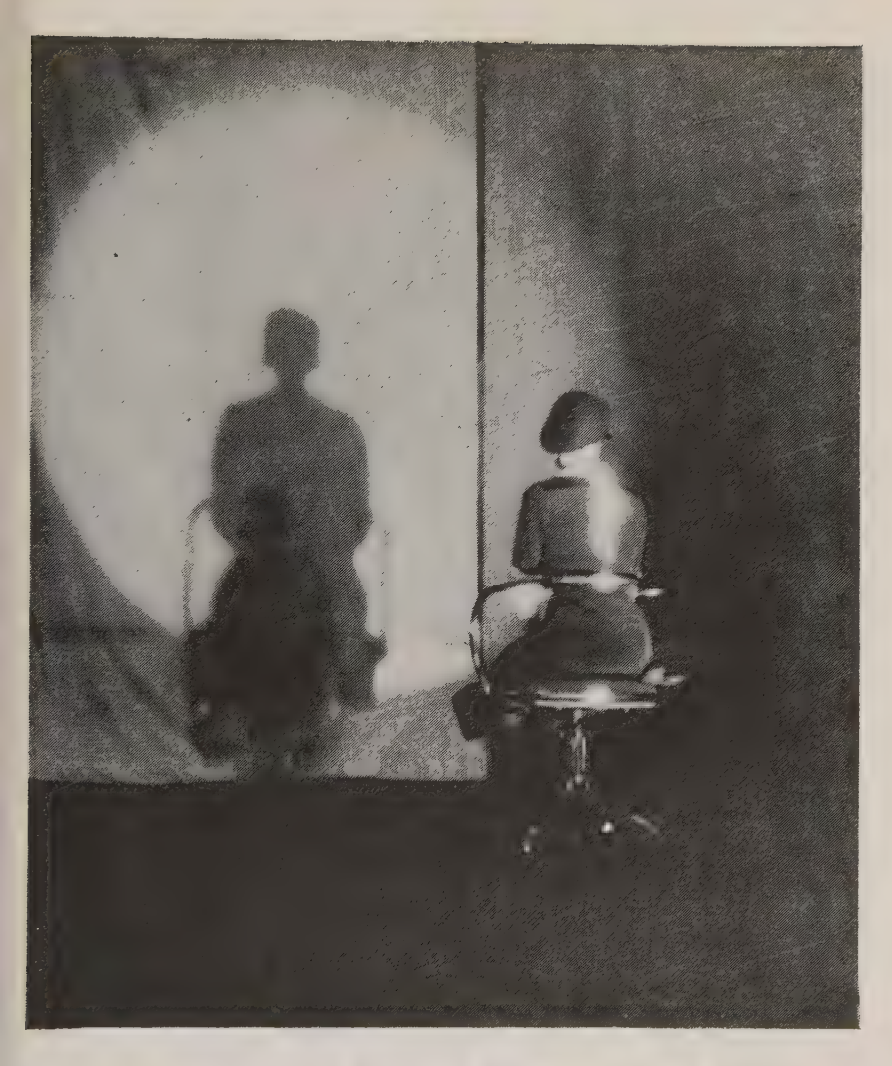
SAISON 1931-32

16 sept. - 27 janvier 1932 : *Maya* (156 représent.).

19 décembre (pour des matinées) : *Le Malade Imaginaire.* La mise en scène reste conforme à l'esprit et à l'essentiel des représentations de l'Avenue en 1929; mais elle a été néanmoins remaniée, surtout dans les intermèdes, et constitue en quelque sorte une 2e version; chorégraphie des intermèdes de Georges Pomiès.

28 janvier-3 avril : *Bifur* (Simon Gantillon), création (74 représentations).

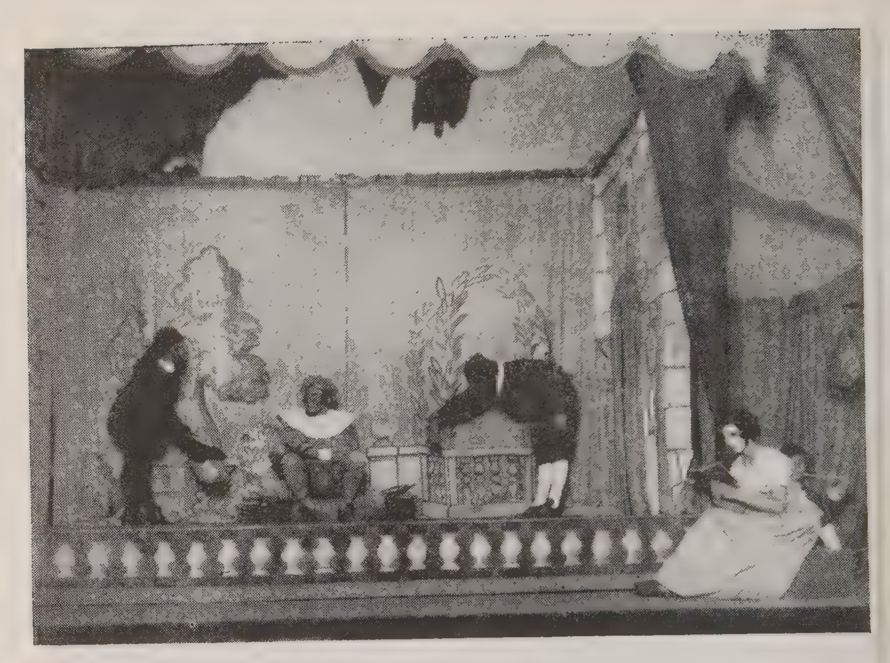
6 avril - 31 mai : *Chambre d'Hôtel* (Pierre Rocher), création (62 représ.). La pièce avait d'abord été donnée en « spectacle d'essai » le 11 février précédent.



Une mise en scène de lumières : Scène de voyance de *Bifur*

La première saison, il a été essayé un système de prix réduits pour des soirées populaires du dimanche soir. Il a été donné quelques conférences et matinées poétiques organisées par Paul Blanchart et des matinées musicales organisées par Jacques Larmanjat.

Les séances de musique et de danse se poursuivent la seconde saison sous l'étiquette « Samedis de Montparnasse ». Elles ne seront pas continuées, non plus que des matinées avec une pièce classique.



Dispositif et décor du *Médecin malgré lui*

Parmi les « Samedis de Montparnasse » fut donné un spectacle de Marionnettes lyonnaises, la première représentation du « Théâtre Billembois » (16 janvier 1932) avec *le Déménagement*. Spectacle précédé d'une causerie de Justin Godart.

SAISON 1932-33

1er oct. - 5 novembre : *Chambre d'Hôtel*, reprise (40 représ.) (Total : 102).

7 nov. - 22 janvier 1933 : *Café-Tabac* (Denys Amiel) et *Comme tu me veux* (Pirandello; trad. B. Crémieux), créations (88 représentations).

23 janv. - 18 mars : *A l'Ombre du Mal* et *Têtes de Rechange*, reprises (61 représ.) (Totaux respectifs : 175 et 187 représentations à Paris).

23 mars - 18 juin : création de *Crime et Châtiment*, première pièce représentée de Gaston Baty (108 représentations).

SAISON 1933-34

Du 30 octobre 1933 au 6 mai 1934, toute la saison est occupée par *Crime et Châtiment* (354 représentations) (Total : 462 représentations).

Dès cette saison 1933-34, la pièce est jouée par le Théâtre municipal de Lausanne et montée en Hollande. Sa carrière internationale se poursuivra ainsi : saison 1934-35, Amérique du Sud et Hongrie; à partir du 14 novembre 1935, création en Norvège; du 19 au 30 novembre 1935, représentations à Dublin; à partir du 3 octobre 1936, création à Stockholm et représentations en Suède; le 18 novembre 1939 : création en Italie; 1948, représentations en Finlande.

SAISON 1934-35

15 octobre - 24 novembre : *Voyage circulaire* (Jacques Chabannes), création, avec une reprise de *Cyclone* (45 représ.).

27 nov. 1934 - 26 mai 1935 : *Prosper* (Lucienne Favre), création (208 représentations). A partir de 1939, la pièce a été jouée dans toute l'Amérique du Sud.

SAISON 1935-36

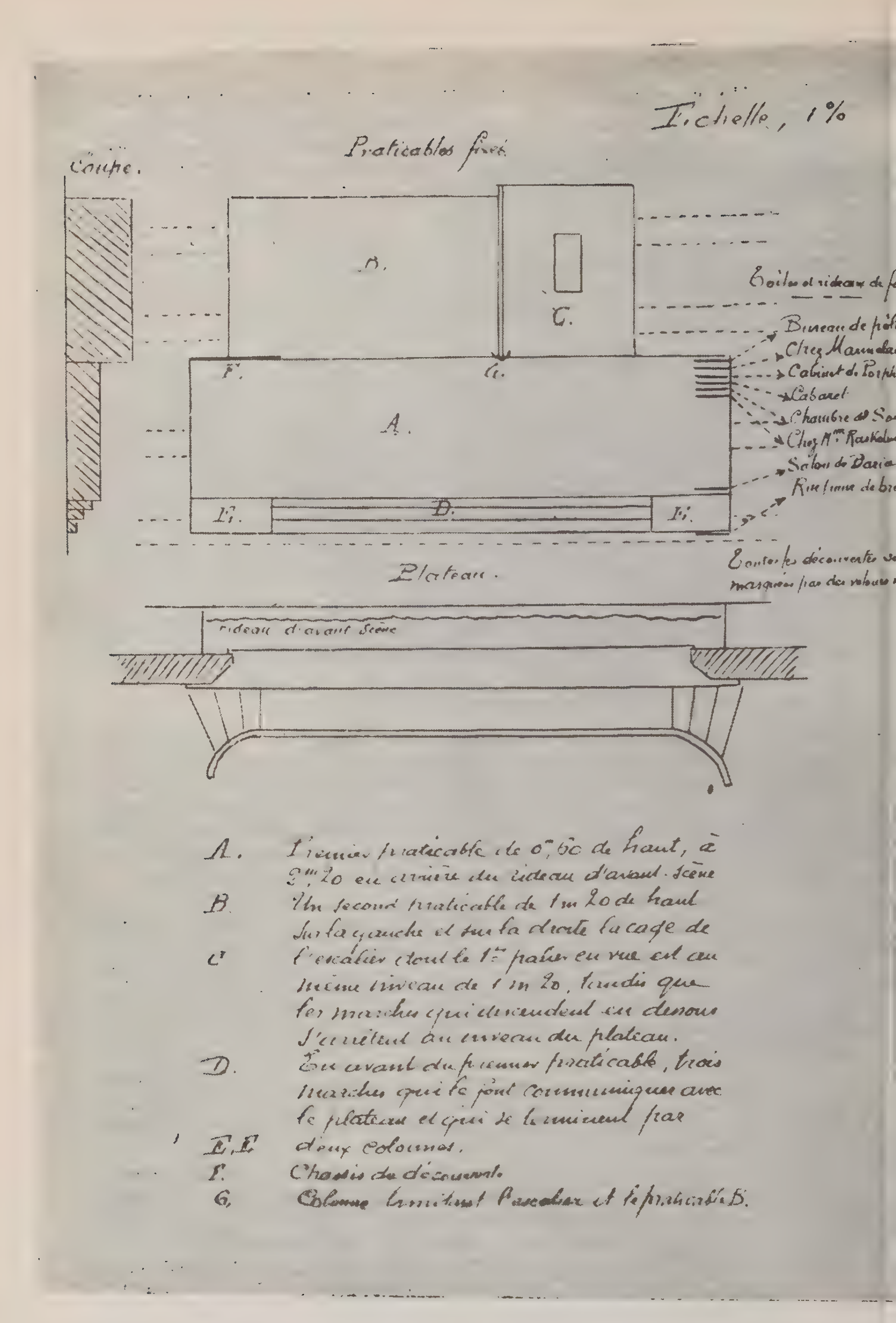
15 oct. - 30 novembre : *Hôtel des Masques* (Albert-Jean), création (53 représ.).

3 décembre 1935 - 31 mai 1936 : reprise de *Cris des Cœurs* (version en deux parties au lieu de trois), suivie de : *les Caprices de Marianne;* Gaston Baty pensait aux *Caprices* depuis la Comédie-Montaigne (207 représentations).

En moins de trois ans, les succès de *Crime et Châtiment*, de *Prosper* et des *Caprices de Marianne* — et bientôt la bataille critique de *Madame Bovary* qui sera une victoire de public — et bientôt également son accession comme metteur en scène à la Comédie-Française —, cela situe l'année 1936 comme l'un des sommets de la carrière de Gaston Baty, à cinquante ans d'âge et après dix-sept ans de théâtre étonnamment remplis.

1936-37. — Un décret paru au *Journal officiel* du 19 août 1936 (Jean Zay étant Ministre de l'Education nationale) nomme, à dater du 15 octobre, Edouard Bourdet administrateur général de la Comédie-Française, tandis que « *MM. Gaston Baty, Jacques Copeau, Charles Dullin et Louis Jouvet seront chargés de la mise en scène* ».

> Pour établir un contact étroit avec les quatre metteurs en scène qui devenaient ses collaborateurs, il (Edouard Bourdet) institua, chez lui, un déjeuner du jeudi qui les réunissait.
>
> ...Gaston Baty, froid en surface, prudent, mais en même temps chaleureux et enthousiaste, lui plut tout de suite, malgré son chapeau Cordobez qu'il trouvait un peu trop voyant, et il sentit qu'il pourrait s'entendre avec lui.
>
> ...Dès le premier jour, ils se mirent tous d'accord sur ce que Baty appelait un « époussetage », Dullin un « nettoyage », et Jouvet un « rapetassage » des classiques.



(Photo

Dispositif et plantation de *Crime et Châtiment*
(d'après la transcription de mise en scène faite par Gil Colas)

Maquettes de Gaston Baty pour *Crime et Châtiment*

> Baty méditait une nouvelle mise en scène de *Bérénice* ramenant entièrement la sympathie du public sur Titus. Il songeait en outre à la première partie du *Faust* de Gœthe, à *Psyché* et ne cachait pas son goût pour le père Dumas.
>
> DENISE BOURDET (*Edouard Bourdet et ses Amis.*)

La Comédie-Française restera pour Gaston Baty, jusqu'à sa fin, une grande et chère préoccupation.

Il y réalise d'abord *le Chandelier,* dont les décors et costumes sont dessinés par A.-E. Marty.

Première le 18 décembre 1936 (c'est la 209e du *Chandelier* à la Comédie. Julien Bertheau y débute dans *Fortunio.* On commence le spectacle par la 1269e de *l'Ecole des Maris*).

Quelques discussions dans la critique sur la mise en scène; mais le public est conquis.

> Six semaines après l'entrée en fonctions d'Edouard Bourdet et des quatre, la Comédie-Française se trouvait remise à la mode.
>
> DENISE BOURDET.

Le 22 juin 1937, *le Simoun* entre à la Comédie-Francaise, remis en scène par Baty (cette pièce de Lenormand avait été reçue le 12 mai 1936, antérieurement aux nominations de Bourdet et de Baty).

Le 9 octobre 1936, le Théâtre Montparnasse a vu la création de l'adaptation de *Madame Bovary,* deuxième pièce écrite par Gaston Baty pour son théâtre. L'une des plus violentes querelles faites par la critique à Gaston Baty. Mais le succès de public est considérable et la pièce reste à l'affiche jusqu'au 29 mars 1937 (198 représentations).

A l'occasion de l'Exposition de 1937. les Théâtres du Cartel devaient donner, sous patronage officiel, d'avril à novembre, un cycle de pièces significatives de leur répertoire et de leurs tendances. Le Théâtre Montparnasse affiche dans ce cadre :

1er avril - 13 mai : *les Ratés* (H.-R. Lenormand), création par G. Baty, mais la pièce avait été montée chez Pitoëff, puis par Gémier à l'Odéon (46 représentations).

21 mai - 7 juillet : *Faust* (dans la transposition d'Edmond Fleg) (54 représentations). Ce fut l'un des spectacles de Montparnasse les plus chers à Gaston Baty, et qu'il regretta de ne pouvoir soutenir plus longtemps.

2 septembre - 25 octobre : reprise de *Madame Bovary* (62 représentations. Total : 260).

29 octobre - 12 décembre : reprise de *Cris des Cœurs* et des *Caprices de Marianne* (54 représentations. Total : 261).

1937-1943. — DEUXIÈME ÉPOQUE DU THÉATRE MONTPARNASSE-GASTON BATY : de *Madame Bovary à Macbeth.*

SAISON 1937-38

Elle a donc commencé par les reprises de *Madame Bovary* et des *Caprices*. (A partir du 9 avril 1938, *Madame Bovary* sera représentée en Suède.)

Puis du 20 décembre 1937 au 8 mai 1938, *Madame Capet* (Marcelle Maurette), création (159 représentations). Revue de la critique avec texte de la pièce dans *la Petite Illustration* (n° 865-433, 2 avril 1938).

Pour la Comédie-Française, Gaston Baty remet en scène *Un Chapeau de Paille d'Italie*, qui est donné pour la première fois chez Molière le 14 mars 1938. Article intéressant de Gaston Baty dans le *Journal* (15 mars 1938) sur sa conception de ce vaudeville qui est aussi « une pièce de rêve », « un cauchemar gai ». Excellente étude de la pièce, de la mise en scène de Baty, et confrontation de la critique de 1938 avec celle de la création en 1851 dans l'édition classique américaine d'Alexander Kroff (voir à la bibliographie).

SAISON 1938-39

8 octobre - 22 novembre : *Arden de Feversham* (H.-R. Lenormand, d'après un apocryphe de Shakespeare), création (54 représentations).

La pièce, précédemment refusée par Baty, fut substituée par lui à un drame de Lenormand, *la Maison des Remparts*, qu'il avait reçu mais hésita à jouer (18).

29 novembre 1938 - 29 janvier 1939 : *Dulcinée*, troisième pièce de Gaston Baty — et, probablement, celle qui lui tenait le plus à cœur (70 représentations).

Ce n'est plus une « adaptation », mais une rêverie poétique qui a pris la forme d'une tragi-comédie. Dédicace à Marguerite Jamois, créatrice du rôle d'Aldonza. En novembre 1941, représentations de la traduction en Espagne.

31 janvier - 16 avril : *Manon Lescaut* (Marcelle-Maurette), création (84 représ.).

Un projet de grande tournée, sous patronage officiel, Centre-Europe au printemps 1939 est minutieusement étudié, puis abandonné en raison de la situation internationale.

SAISON 1939-40

Cette saison de guerre ne commence que le 21 décembre.

De cette date jusqu'au 5 mai, 155 représentations de *Maya*. Comme la reprise avait commencé avec la 890e à Paris, la pièce franchit donc le cap de sa 1.000e parisienne (1.045 repr.). « A la demande de la censure, le tableau du *Portrait* a été supprimé », prévient le programme.

Gaston Baty monte *Phèdre* pour des matinées exceptionnelles (9 mars).



(*Photo Lipnitzki*)

Le « Lieu Théâtral » de *Phèdre*

Polémiques — mais dont les circonstances limitent l'ampleur. Le spectacle avait été donné au début de la saison en Hollande.

Phèdre reste l'une de ses tentatives les plus chargées de sens et prêtant le plus aux commentaires. Sa pensée peut se résumer dans cette formule :

> « *Nous n'emmenons le spectateur ni dans le Péloponèse, ni à Versailles, ni à Port-Royal, mais dans un lieu théâtral irréel qui les concilierait tous trois, et qui nous paraît être le seul où Phèdre puisse vivre totalement.* »

La saison de cette tragique année 1940 s'achève par quelques représentations d'une reprise du *Bourgeois romanesque*, à partir du 6 mai.

Durant l'été, à Pélussin, Gaston Baty travaille à sa version de *Faust* pour les marionnettes comme, durant l'été 1939, il y avait travaillé aux textes restitués et aux notices de *Trois p'tits tours...*

SAISON 1940-41

15 octobre 1940 - 5 janvier 1941 : reprise des *Caprices de Marianne;* ils sont accompagnés d'un acte de Labiche : *Un Garçon de chez Véry* qui entre ainsi au répertoire de Gaston Baty (121 représentations. *Les Caprices* atteignent donc 382 représentations à Montparnasse).

10 janvier - 30 mars : reprise de *Madame Bovary* (106 représ.) (Total : 366 représ.).

11 avril - 29 juin : entrée au répertoire du Th. Montparnasse de *la Mégère apprivoisée,* dans une mise en scène inspirée de celle de Gémier. (Voir la note s'y rapportant dans le chapitre « Mises en scène ») (105 représ.).

SAISON 1941-42

21 octobre 1941 - 10 février 1942 : création de *Marie Stuart,* troisième pièce de Marcelle-Maurette montée par Gaston Baty (131 représentations).

Ensuite, Gaston Baty accueille à Montparnasse la « Compagnie d'Art Dramatique » de Jean Darcante (fondée en 1940), lequel avait été avant guerre le pensionnaire de Gaston Baty (le comte de Vaudreuil et Chauveau-Lagarde dans *Madame Capet;* Des Grieux dans *Manon Lescaut;* Tenorio Hernandez et l'Enfroqué dans *Dulcinée*...). Jean Darcante voulait présenter *la Célestine* dans une adaptation de Paul Achard que connaissait Baty (Paul Achard avait été secrétaire général du Studio des Champs-Elysées). Mise en scène de Jean Meyer; décors de R.-Ph. Couallier; musique de scène de Roland Manuel. Présentation le 20 février 1942. On sait le succès retentissant du spectacle (qui émigra ensuite à la Renaissance).

Au début de la saison, Gaston Baty a été à Lyon prononcer une importante conférence (souvenirs sur Lyon et considérations sur le théâtre et la mise en scène) pour la réouverture du Th. des Célestins et l'inauguration de la direction Charles Gantillon (27 septembre 1941). Conférence éditée en brochure par le Th. des Célestins; reproduction de sa partie « lyonnaise » dans *l'Echo-Liberté* de Lyon (15 octobre 1952) à l'occasion de la mort de Gaston Baty.

SAISON 1942-43

7 octobre - 13 décembre : reprise de *la Mégère apprivoisée* 82 représ. - Total : 187).

16 décembre 1942 - 9 mai 1943 : *Macbeth,* adaptation de Gaston Baty — l'une de ses plus saisissantes réalisations (151 représentations).

La « Compagnie d'Art Dramatique » de Jean Darcante crée ensuite : *Cristobal* de Charles Exbrayat, première mise en scène de Jean Darcante; dans la distribution, des acteurs de la Compagnie Baty (Lucien Nat, Douking).

Au cours de cette saison, Gaston Baty passe la direction du Théâtre Montparnasse à Marguerite Jamois. Il quitte du même coup la présidence de l'Association des Directeurs de Théâtres qu'il partageait avec Pierre Renoir (alors responsable de l'Athénée). Mais il fera encore des mises en scène pour Montparnasse, en alternance avec les spectacles réalisés par Marguerite Jamois.

1943-44. — Au Théâtre Montparnasse, la saison commence par *Hedda Gabler,* mise en scène de Marguerite Jamois (74 représentations, du 10 octobre au 12 décembre).

Puis Gaston Baty met en scène *Le Grand Poucet*, de Claude-André Puget (139 représentations, du 16 décembre au 21 mai).

Cependant, partiellement déchargé de son travail de Montparnasse, Gaston Baty va consacrer une part importante de son temps aux Marionnettes qui, depuis sa jeunesse, n'avaient cessé de l'intéresser et auxquelles, en ces dernières années, il venait de consacrer trois volumes (*Guignol, Le Théâtre Joly, Trois p'tits tours et puis s'en vont...*). Depuis la guerre surtout, le monde des marionnettes est devenu son univers d'évasion. En 1944, il y a sept ans qu'il poursuit des recherches et trois ans qu'il mène des travaux préparatoires pour l'entraînement d'une compagnie spécialisée et pour la constitution d'un répertoire.

A partir de ce moment, et jusqu'à la fin de son activité, Gaston Baty multipliera les déclarations et les articles sur les marionnettes, reprenant souvent les mêmes textes dans une forme remaniée (d'où la difficulté du recensement bibliographique de ces articles). Beaucoup des thèmes utilisés retrouveront place dans l'ouvrage écrit avec René Chavance : *Destin des Marionnettes.*

Premier spectacle en série des « *Marionnettes de Gaston Baty* » : au « Salon de l'Imagerie », tenu au Pavillon de Marsan (mai-juin 1944). Création de : *La Queue de la Poêle,* « féerie en 14 tableaux à la manière du Boulevard du Crime, d'après Martainville, Siraudin, Clairville, les frères Cogniard et autres classiques du genre ». Musique d'André Cadou. Première le 9 mai 1944.

> « La Queue de la Poêle *n'est pas le premier spectacle que nous avons monté, mais le premier qui nous ait semblé digne d'être présenté.* »



Décor construit pour *Emily Bronte*, maquette originale de Gaston Baty

Pour symboliser qu'il renoue avec la tradition du Boulevard du Crime, le rideau du castelet figure le Théâtre des Funambules-Deburau.

> « *Notre texte se présente ainsi comme une sorte d'anthologie de la Féerie classique.*
> « *En voiture, les voyageurs pour* 1840 *! Laissez tomber votre siècle de trop. Nous ne prenons pas de bagages.* »

On joue à 17 h. 30 en raison des restrictions d'électricité et de transports, et pour tenter d'éviter les alertes. Le débarquement et la bataille de Normandie mettent fin aux représentations.

1944-45. — Le Théâtre Montparnasse rouvre le 24 octobre 1944 avec la reprise du *Grand Poucet*, affiché jusqu'au 11 février 1945 (115 représentations. Total : 254 représ.).

Puis Gaston Baty met en scène *Emily Brontë*, de Mme Simone (27 février - 3 juin. — 92 représentations).

Et il prépare son adaptation et sa mise en scène de *Lorenzaccio.*

Et il poursuit la constitution d'un répertoire pour ses Marionnettes.

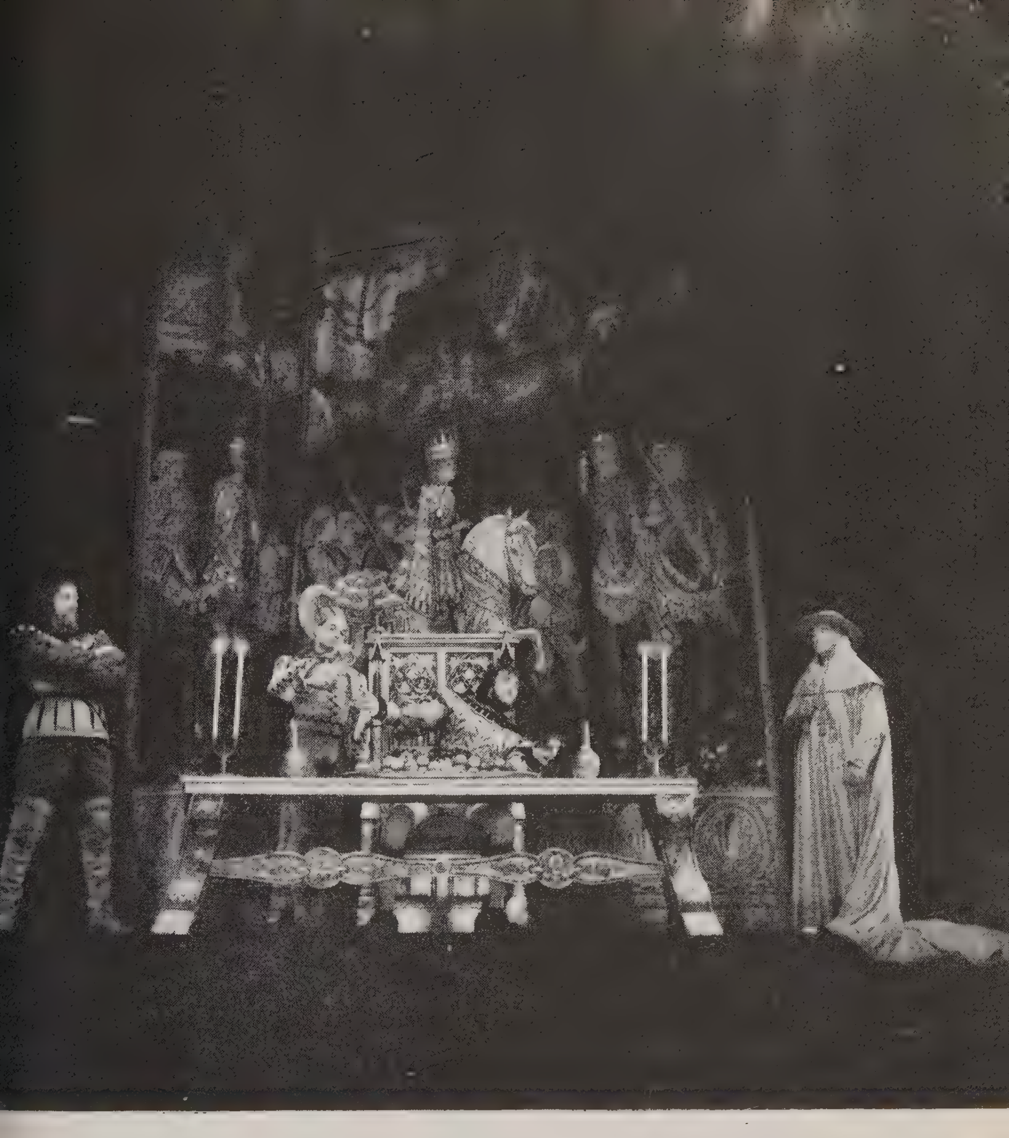
1945-46. — *Lorenzaccio,* « adaptation et mise en scène de Gaston Baty ». Marguerite Jamois dans le rôle que jouèrent Sarah-Bernhardt, M.-Th. Piérat et Falconetti. Son succès personnel est considérable, ainsi que celui du spectacle; mais certains attaquent violemment l' « adaptation » de Baty (Seulement peut-on jouer la pièce intégralement ?... et les coupures obligées n'apportent-elles pas au premier plan l'une des pièces incluses en cette œuvre considérable ?... Baty a minimisé la tragédie politique au profit de la tragédie hamlétique). Le spectacle tient du 10 octobre 1945 au 26 mai 1946.

Il faut associer aux réussites techniques de Gaston Baty sur ce plateau de Montparnasse ceux qui furent ses collaborateurs fidèles, habitués à sa manière, qui lui étaient exemplairement dévoués et qu'il tenait en haute estime : Directeur de la scène : Gil Colas; Chef machiniste : Adolphe Quillier; Chef électricien : Charles Cressent; Chef accessoiriste : Émilien Huet.

La saison de Montparnasse se termine par une nouvelle reprise de *la Mégère apprivoisée* (29 mai - 30 juin).

1946-47. — La saison suivante s'ouvre encore avec *la Mégère* (10 septembre - 5 janvier). Puis suit un spectacle mis en scène par Marguerite Jamois : *Electra* (*le Deuil sied à Electre*) (17 janvier - 6 avril).

Pendant ce temps, Gaston Baty livre à la Comédie-Française la plus violente de ses batailles (les plus vives attaques qui aient jamais convergé vers lui, qui pourtant en avait l'habitude...) :



(*Photo Lipnitzki*)

Un tableau *Lorenzaccio* (jeu de costumes, de tapisseries et d'éléments décoratifs sur fonds de velours noir)

13 décembre 1946 : première de sa mise en scène de *Bérénice* (ce n'est que la 306e représentation de cette tragédie à la Comédie-Française. — Débuts dans la Maison d'Annie Ducaux). Texte important de G. Baty dans le programme.

Le spectacle est complété par la reprise d'*Arlequin poli par l'Amour* (dont c'est la 53e à la Comédie. Jacques Charon, qui a secondé Baty, signe avec lui la mise en scène).

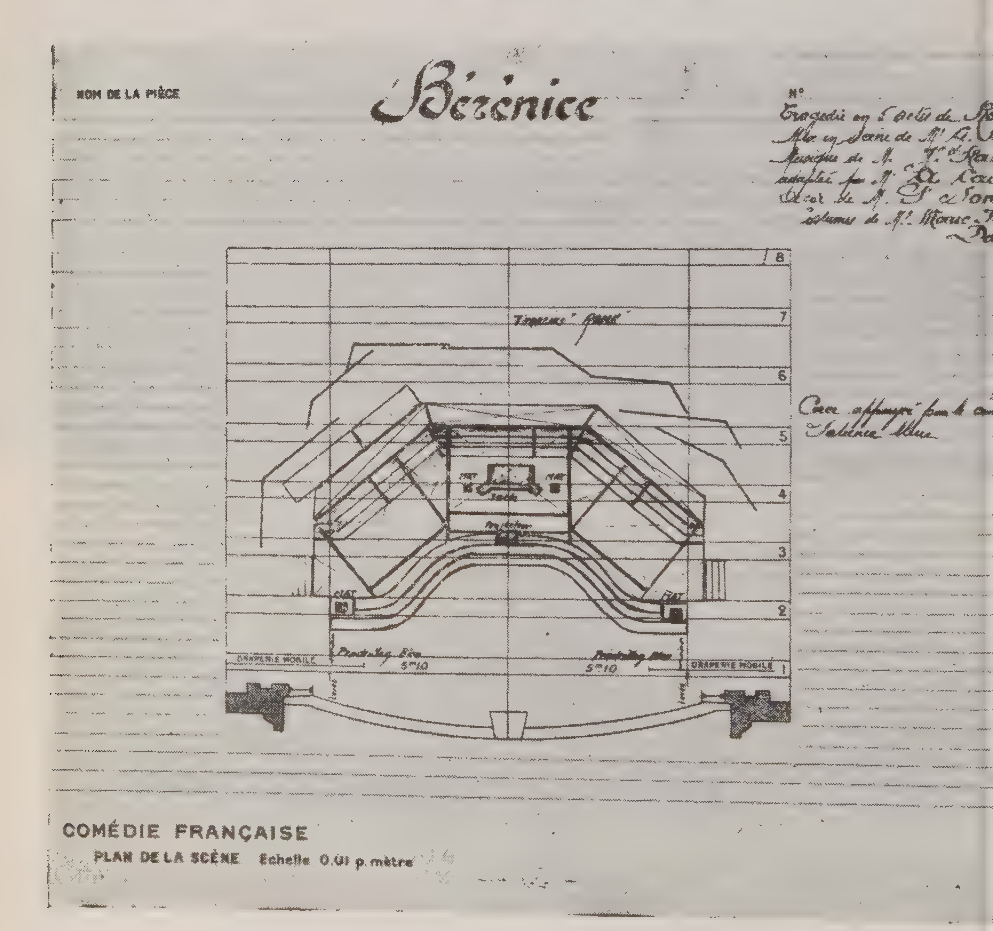
Puis dernière mise en scène de Gaston Baty à Montparnasse . *l'Amour des Trois Oranges,* « comédie en deux parties et un épilogue » d'Alexandre Arnoux (21 avril - 15 juin). G. Baty confie dans cette pièce pour la première fois un rôle important à Muriel Chaney.

C'est donc le dimanche 15 juin 1947 que le rideau du Théâtre Montparnasse descend pour la dernière fois sur une mise en scène de Gaston Baty

1947-48. — Pour la Comédie-Française, Gaston Baty remet en scène *Sapho :* première le 12 novembre 1948. (19)

Reprise du *Chapeau de paille d'Italie.*

Mais l'essentiel de son effort est maintenant voué à la mise au point de ses « Marionnettes à la Française ». Une équipe de manipulateurs est reconstituée. Entraînement dans un atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs. Recherche d'une salle (solutions et emplacements les plus divers sont envisagés : au Palais Royal, à Saint-Germain des Prés, dans une baraque édifiée sur



(Photo Rigal)

Plantation de *Bérénice*



Bérénice : présence de Rome... (décor de Pierre Sonrel)

un terrain nu — comme au temps de « la Chimère »..., etc...). Préparation de deux spectacles. Devant l'impossibilité de trouver une salle avec un long bail, décision de démarrer par une saison temporaire et d'envisager de nombreuses tournées (Administratrice-secrétaire pour Paris : Christiane de Chambarlhac; administrateur des tournées : Lucien Beaumier).

Compagnie : Simonne Joffroy, Germaine Longchampt, Maurice Garrel, Claude-André Messin, Alain Recoing, Jean-Loup Temporal, Denyse Chauland (musique); René Quillier (machinerie-éclairage). Poupées de Collamarini. Décors exécutés par Bertin.

Saison à la salle des « Archives Internationales de la Danse » (rue Vital), du 5 avril au 7 juin 1948.



La Marjolaine
Vie... Cœur... poésie des Marionnettes

1er spectacle : *La Langue des Femmes*, de J.-B. Marie (répertoire de la tradition picarde), mise en scène « dans l'esprit de Daumier » ; *La Marjolaine*, « conte d'Ile de France » en 3 actes de G. Baty.

...une date dans l'histoire de la Marionnette et peut-être celle du théâtre.

André Warnod (*le Figaro*).

...sans jamais chercher à imiter des acteurs aboutit à un style inattendu faisant la part de la fantaisie, de la féerie, et retrouvant ainsi une manière de réalité supérieure qui fait vivre les fantoches d'une existence qui leur est propre... C'est la naissance d'une nouvelle forme dramatique aux possibilités beaucoup plus riches qu'on ne pourrait le supposer au premier abord.

Raymond Cogniat (*Arts*).

Jean-François Billembois « le symbole de l'artisan parisien s'avère un personnage destiné à devenir classique et populaire au même titre que ses illustres émules lyonnais, liégeois, munichois ou milanais. Le conte féerique dont il est le héros met en lumière sa gouaillerie faubourienne, son bon garçonnisme généreux et facilement attendri, sa faculté de s'adapter à toutes les circonstances, les meilleures et les pires, sans jamais s'avouer surpris ni vaincu. Il est délicieusement de notre race, de notre pays, de nos meilleures traditions littéraires.

Edmond Sée (*Opéra*).

Il retrouve sans aucun artifice littéraire les expressions à peine désuètes et si savoureuses d'un parisien qui n'était

pas contaminé par l'argot. C'est la plus belle langue de théâtre qu'on puissse rêver; elle porte à chaque réplique. »

DENIS MARION.

2e spectacle : *Au temps où Berthe filait,* de Marcel Fabry, écrivain liégeois.

« *Autour des aventures que content les livrets de la Bibliothèque Bleu, dernier avatar dans la balle des colporteurs des vieilles épopées françaises, Tchantchès et Nanesse, tels qu'ils incarnent depuis un siècle le petit peuple d'Outre-Meuse, avec leur parler tout coloré de wallonismes, se mêlent au grand souvenir carolingien.* » (G. B.)

« Il est clair que cette pièce est inconcevable interprétée par des hommes. Baty travaillant pour le théâtre normal a toujours combattu en faveur de l'irréalité, c'est-à-dire du songe, de la poésie; mais quelles ressources ne trouve-t-il pas chez la marionnette pour nous transporter ailleurs — et plus haut —, nous apporter cette évasion magique et enrichissante qui est en vérité la fin propre de l'art. »

MAURICE BRILLANT (*l'Epoque*).

Juin-juillet 1948 : Tournée à travers la zone française d'Allemagne.

1948-49. — Septembre-octobre : séries à Liège et à Bruxelles.

Accueil enthousiaste et émouvant de la ville de Marcel Fabry et... de Tchantchès, où Gaston Baty laisse un grand souvenir.

A Bruxelles, la première est présentée par Marcel Bernard au nom de la « Commission culturelle franco-belge ».

Projet de tournée en Tchécoslovaquie, qui n'aboutit pas.

Projet de tournée en Angleterre, qui s'arrête aux conférences préliminaires faites (notamment à Londres, Manchester et Edimbourg) par Paul Blanchart sur « la Renaissance des Marionnettes et l'Evolution du Théâtre » (novembre 1948).

Projet de nouvelle tournée en Allemagne avec *Faust.*

Durant les dernières semaines de 1948, Gaston Baty mène conjointement avec cette réalisation de *Faust* aux Marionnettes : une reprise de *Maya* au Th. Montparnasse; une reprise de *Prosper* au Th. de la Renaissance; et la mise en scène de *l'Inconnue d'Arras* d'Armand Salacrou qui entre au répertoire de la Comédie-Française. (20)

Le soir de la première à la Salle Luxembourg (mardi 11 janvier 1949), la Comédie-Française offre une réception après le spectacle pour fêter les 25 ans de théâtre d'Armand Salacrou (21) et la 100e mise en scène de Gaston Baty (voir par le chapitre « Mises en scène de Gaston Baty » comment il convient d'interpréter plutôt symboliquement ce dernier chiffre).

Le grand succès de *l'Inconnue d'Arras,* ces reprises de son répertoire, tout cela immédiatement après le départ des « Marionnettes à la Française », marque un nouveau sommet de la carrière de Gaston Baty.

Il a réuni ses écrits principaux dans un volume *Rideau baissé* (qui sortira dans le deuxième semestre 1949) qui constitue une somme et restera comme son testament spirituel.

Mais ce travail intensif a fatigué considérablement Gaston Baty.

Il ne peut conduire *la Tragique et plaisante Histoire du Docteur Faust* au point d'achèvement, à la minutieuse perfection qu'il souhaitait. Pourtant, ce spectacle lui était particulièrement cher.

> « *C'est le Puppenspiel de Faust dans une version qui utilise tous les textes allemands connus, mais s'attache surtout aux plus anciens, notamment celui d'Ulm qu'on peut dater de la fin du XVII*e *siècle.*
>
> « *Les poupées de Collamarini s'inspirent de Lukas Cranach.*
>
> « *L'ensemble, avec le chanteur de complaintes, l'orgue de barbarie, le style des décors et l'esprit de la présentation, reste cependant ce qu'il aurait pu être vers les années* 1840, *transposé par un romantique français épris de l'art populaire allemand : on pensera peut-être à Gérard de Nerval. Ainsi ne sortira-t-on pas de ce XIX*e *siècle où les Marionnettes à la Française ont décidé, une fois pour toutes, de vivre.* » (G. B.).

Et il est empêché de partir avec la tournée, qu'il ne rejoint que quelques jours plus tard. Elle ne parcourt plus seulement, comme la première, la zone française d'Allemagne, mais va en d'autres villes (février - mars 1949).

A Munich, Gaston Baty tombe malade et doit rester alité quelques jours. La tournée a poursuivi son circuit. Au lieu de regagner Paris, comme l'exigeait la prudence, il veut la rejoindre et achève le voyage avec son équipe.

Retour à Paris. Les médecins prescrivent un long repos (avril 1949). Il règle diverses affaires et part à Pélussin pour y passer la fin du printemps et l'été (mai). Après une quinzaine là-bas, nouvelle crise grave. Entre la vie et la mort (juin). Tout l'été est une longue lutte contre la maladie, avec des périodes laissant peu d'espoir. Entre enfin en convalescence. Mais dès l'automne le climat de Pélussin devient trop rude. Le retour à Paris étant impossible, décision de poursuivre la convalescence dans le Midi.

1949-50-51. — Premier hiver (1949-50) à Aix-en-Provence. Grande peine de la mort de Dullin (décembre).

Retour à Pélussin pour l'été 1950. Prépare son retour à Paris pour le printemps 1951, se préoccupant de regrouper la compagnie des marionnettistes et de trouver une salle parisienne. Achève la mise au point de *Destin des Marionnettes.*

Deuxième hiver (1950-51) à Aix-en-Provence. Travaille au texte de la mise en scène des *Caprices de Marianne* pour l'édition.

C'est au début de l'année 1951 (en voyant sur place l'efficacité d'une tournée du Centre dramatique de l'Est et, surtout, de spectacles du Grenier de Toulouse) qu'il envisage de faire d'Aix — déjà ville de Festival — le siège d'un Centre dramatique du Sud-Est. Il soumet ce projet et offre sa direction aux Arts et Lettres où le projet est adopté.

Il envisage d'incorporer un jour des spectacles de marionnettes aux programmes du Centre. Mais il a renoncé au retour à Paris et à la compagnie de marionnettistes : l'impossibilité de trouver une salle, et le nombre d'années qu'il faudrait (alors qu'il sent sa vie limitée) pour aboutir à la perfection qu'il a toujours rêvée, l'ont découragé.

Retour à Paris (mai-juin 1951) après deux ans d'absence. Nombreuses entrevues et conversations préparatoires à la fondation du Centre d'Aix.

En juin 1951, Gaston Baty retourne à Pélussin pour l'été. Puis il s'installe à Aix dès septembre. De nombreuses difficultés d'organisation repoussent le démarrage d'octobre 1951 à janvier 1952.

1952. — Compagnie de « LA COMÉDIE DE PROVENCE » (*Centre dramatique du Sud-Est*) pour la saison 1951-52 : Vandéric et Jeanne Hamelin, assistants à la mise en scène; Paul Delon, Paul Higonenc, Claude Landry, Jean Morel, Martial Rèbe, André Forain, Monique Monthivier, Hélène Rodier, Claude Serra; en représentations : Rachel Berendt, Maria Meriko, Jeanne Perez; directeur de la scène : Jean Lamandé; régisseur : Kiansky; chef électricien : Georges Marty; chorégraphie : Renate Peter; administrateur : Lucien Beaumier; secrétaire administrative : Mona de Ponthus.

Pratiquement, les mises en scène de Gaston Baty furent restituées et dirigées par Vandéric.

Spectacles de la première saison :

18 mars 1952 (jusqu'au 10 mai) : *Le Paria*, un acte de Strindberg, adaptation de Michel Arnaud (création en langue française). Décor de J.-M. Loustaunau. Et *les Caprices de Marianne* (première tournée de 28 représentations).

Le gala inaugural, au Casino d'Aix, en présence de Mlle Jeanne Laurent, sous-directrice des spectacles et de la musique à la Direction générale des Arts et Lettres, s'ouvre par une allocution de M. Gros, doyen de la Faculté des Lettres de l'Université d'Aix. Les préfets des Bouches-du-Rhône, du Var, du Vaucluse et des Basses-Alpes y assistent. Gaston Baty est empêché d'être présent par son état de santé.

13 mai 1952 : *Phèdre* (deuxième tournée : 14 représentations jusqu'au 31 mai).

18 juin : *Le Médecin malgré lui.* Plusieurs représentations en plein air.

Pendant l'été, le Centre va jouer *les Caprices de Marianne* au festival des Centres dramatiques de province se tenant à Aix-les-Bains. (22)

Gaston Baty, très fatigué par cette saison, revient fin juin à Pélussin et doit s'aliter. Il reçoit en août et septembre quelques visites parisiennes (Jeanne Laurent, Pierre-Aimé Touchard, Pierre Dux, Paul Blanchart); mais il ne peut plus se lever que quelques heures par jour. La seconde saison du Centre d'Aix le préoccupe beaucoup.

Le mercredi 8 octobre 1952, Gaston Baty est frappé d'une hémorragie cérébrale.

Le jeudi 9 octobre, il entre dans le coma. Il meurt le lundi 13 octobre, à 19 h. 30.

La deuxième saison de la Comédie de Provence devait s'ouvrir le mardi 14 octobre avec *Arden de Feversham* (Marcelle Ranson en représentations). Il a été décidé dans les jours précédents de ne rien décaler, quel que soit le dénouement à Pélussin. Spectacle au Casino d'Aix. Avant la pièce, les artistes du Centre et le public rendent un hommage à celui dont une mise en scène restituée va être présentée — cependant que Marguerite Jamois (qui joue *Médée*) lui fait rendre hommage au cours du spectacle du Théâtre Montparnasse (qui fera relâche les deux jours suivants) par J.-J. Bernard.

Jeudi 16 octobre 1952, à 10 h. 30 : Obsèques à Pélussin. Après le service funèbre, des hommages ou des discours sont prononcés au cimetière par : M. Schneider, maire de Pélussin; Pierre Gay, adjoint au maire d'Aix-en-Provence, délégué de la Municipalité auprès du Centre; Vandéric pour « la Comédie de Provence »; George Douking pour le Syndicat des Acteurs; J.-J. Bernard pour la Société des Auteurs (dont il est vice-président) et pour l'Union catholique du Théâtre (que présidait G. Baty): P.-A. Touchard, administrateur général de la Comédie-Française. au nom du Ministre de l'Education nationale.

Le 17 octobre, deuxième représentation d'*Arden de Feversham* au Casino d'Aix — puis tournée.

Le jeudi 23 octobre, messe à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix.

Le dimanche 26 octobre, la Radiodiffusion (programme national, 13 h. 30) donne en hommage une représentation de *Dulcinée,* interprétée par les Comédiens Français; présentation d'Alexandre Arnoux et Pierre-Aimé Touchard.

Le dimanche 2 novembre, à Paris, messe de l'Union catholique du Théâtre (à Saint-Roch). Importante allocution du R.P. Carré.

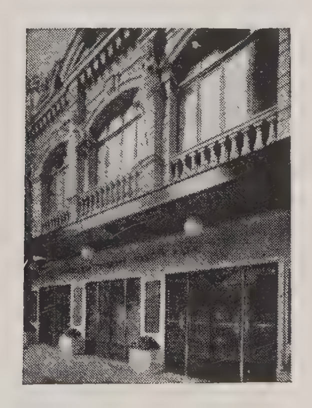
De novembre 1952 à janvier 1953, le Centre d'Aix donne de nouvelles séries du *Médecin malgré lui* et des *Caprices de*

Marianne; puis présente un nouveau spectacle : *le Chandelier*, dans la mise en scène de G. Baty, que précède *la Voix humaine.*

Janvier 1953 : nomination de George Douking à la direction du Centre dramatique du Sud-Est — où il demande à maintenir sur les programmes : « Fondateur Gaston Baty ».

Dimanche 26 avril 1953 : la Radiodiffusion (programme national, 13 h. 15) présente en avant-première, par la troupe des Comédiens Français, la création de son adaptation de *Monte-Cristo* (deux premières parties) pour le 150e anniversaire d'Alexandre Dumas. Réalisation de Jacques Reynier, avec Chambreuil (abbé Faria), Clariond (Edmond Dontès), Debucourt (Villefort), J. Bertheau, Jean Meyer, L. Seigner, Chamarat, J. Davy, G. Vitray, B. Bretty, Ch. Carpentier, Maria Casarès (Mercédès), Suz. Nivette, etc.

Vendredi 15 mai 1953 : au Théâtre Montparnasse (à 17 h. 30), représentation d'hommage organisée par le Syndicat des Metteurs en Scène. Scènes de 13 pièces montées par Gaston Baty, interprétées par 26 artistes (dont 16 actuellement à la Comédie-Française). 10 messages ou hommages lus par leurs auteurs ou par Fernand Ledoux. Pages de Gaston Baty lues par Jean Mercure. Présentation de Béatrix Dussane.



Théâtre Montparnasse - Gaston Baty

Notes

(1) Quelques articles à consulter sur la Baraque, au moment de son ouverture : Henry Bidou : Feuilleton dramatique (Débats, 23 avril 1923). — Gabriel Boissy : *Dans le Paris des bateleurs et de Molière, la « Chimère » fixe son tréteau* (Intransigeant, 9 avril). — Anna de Lacroix : *Le Théâtre de la Chimère* (Paris-Music-Hall, 15 avril). — Yvon Novy : *La Baraque de la Chimère* (Comœdia, 18 avril). — Nozière : *La Baraque de la Chimère* (Avenir, 23 avril). — Pierre Scize : *La Baraque de la Chimère* (Quotidien, 26 avril). — J.-J. Bernard : *La Baraque de la Chimère* (Journal, 28 avril). — H.-R. Lenormand : *La Baraque de la Chimère* (Comœdia, 3 mai).

(2) Pendant cette absence de la Compagnie, Gaston Baty a accueilli au Studio l'un des nombreux théâtres irréguliers d'alors, *les Pantins*, que dirige Jack Daroy. Baty avait en effet annoncé son intention d'aider de jeunes troupes; il engagea ensuite, durant un temps, Jack Daroy comme comédien et administrateur de la scène; puis celui-ci s'orienta vers le cinéma. En novembre 1925, *les Pantins* ont joué au Studio « L'Homme qui s'est rencontré lui-même », de Luigi Antonelli, dans une traduction de Théodore Lascaris. Sur *les Pantins*, voir un article de Paul Blanchart dans *la Volonté* du 23 novembre 1925.

(3) Pendant ce déplacement, la Compagnie *les Pantins* (fondée en 1921 par Jack Daroy et Henry Desrys) donne cinq représentations d'un spectacle composé de : *Monsieur Séverin philosophe*, 3 actes d'André Ransan, et *le Roi des Jongleurs*, 1 tableau de Jack Daroy.

(4) Entre *Intimité* et *Têtes de Rechange*, J.-V. Pellerin avait donné *le Plus bel Homme de France* pour un spectacle du Cercle des Escholiers.

(5) L'inscription d'*Une Visite* au programme était encore un témoignage de sympathie de Gaston Baty envers les jeunes compagnies d'alors. Cet acte avait été créé au Théâtre de l'Exposition des Arts décoratifs, l'année précédente, par la Compagnie : les Jonchets. L'auteur, Anne Valray, y avait alors interprété elle-même le principal rôle, repris au Studio par Suzanne Demars.

(5 *bis*) Strowski avait écrit : *le Barbier de Séville;* mais il pensait, à coup sûr, au *Mariage de Figaro*.

(6) Cette comédie dramatique en 4 actes était une pièce déjà ancienne : Réjane l'avait reçue en 1914; puis Vera Sergine avait dû la jouer. Entre temps, M. et Mme de Zogheb avaient fait jouer, au Gymnase, *la Discorde*, d'après un roman d'Abel Hermant.

(7) Benjamin Crémieux : *Saint Thomas contre Racine ou l'antihumanisme au théâtre* (Les Nouvelles Littéraires, 9 octobre 1926). — *Saint Thomas contre Racine : Une lettre de Gaston Baty.* Avec une réplique de Benjamin Crémieux (Les Nouvelles Littéraires, 23 octobre 1926). — André Georges : *Le Masque et l'Encensoir* (Les Lettres, 1er novembre 1926). — Georges Bergner : *Le Théâtre thomiste* (Le Journal de l'Est, 20 octobre 1926). — Louis Payen : *Le Théâtre* (La Presse. La Patrie, 27 octobre 1926). — Leo Ferrero : *Ritorna al « Mistero »* (Solaria, Florence, janvier 1927). — Armand Praviel : *L'Eglise et le Théâtre* (Revue de France, 15 janvier 1927). — Henri Davignon : *M. Gaston Baty essayiste et metteur en scène* (La Revue Générale, de Bruxelles, 15 novembre 1926). — Luis Araujo-Costa : *Hacia una nueva estetica teatral* (La Epoca, Madrid, 30 octobre et 6 novembre 1926).

Et encore des articles de : Maurice Brillant (Le Correspondant, 25 septembre 1926). — Joseph Ageorges (La Libre Belgique, 25 septembre 1926). — Jacques Lynn (L'Est républicain, 2 octobre). — Pierre Dumaine (La vie catholique, 2 octobre). — Fortunat Strowski (Paris-Midi, 6 octobre). — Georges Rency (L'Indépendance belge, 10 octobre). — André Lang (Les Annales, 17 octobre). Pierre de Lapommeraye (Le Ménestrel, 5 novembre). — Victor Moremans (La Gazette de Liège, 21 octobre). — Auguste Villeroy (Le Soir, 23 octobre). — Robert Vallery-Radot (La Revue catholique des idées et des faits, 22 octobre). — J.-J. Popinot (Abbé Aigrain) (Journal de l'Ouest, 25 octobre) — José Vincent (La Croix, 26 octobre). — Léon Lemonnier (La Grande Revue, 1er octobre). — André Schaeffner (La Revue musicale, 1er décembre). — J. Gaument et Camille Cé (La Revue nouvelle, 15 décembre. — Félicien Pascal (Le Gaulois, 4 décembre). — René-Louis Piachaud (Journal de Genève, 31 décembre). — Lucien Farnoux-Reynaud (Le Gaulois, 1er janvier 1927).

(8) Pendant cette tournée, *les Pantins* (installés pour la troisième fois au Studio) donnent, à partir du 3 octobre 1926, une série de représentations de *Un jeune*

homme venait de se pendre..., de Jean Guitton. Mise en scène de Jack Daroy; décors d'André Boll.

(9) Voir dans le numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre* consacré à Louis Jouvet (année 1952, I-II) le fac-similé de l'acte de fondation avec les signatures des « Quatre » (p. 49). Voir articles sur le Cartel d'Aug. Villeroy (*le Soir*, 14 septembre) et de Valentin Marquetty (« *les Quatre* », dans *Paris-Soir*, 13 novembre 1927).

(10) D'après L. Blumenfeld (*la Jeunesse Juive*, 1er mars 1928) : Chelomé Zanvel Rappoport An-Ski écrivit le *Dibbouk* en russe vers 1914-15. La pièce n'étant pas jouée, il la récrivit en yddisch en 1919 et la publia à Vilna. Il mourut à Varsovie le 8 novembre 1920. La pièce fut créée par le théâtre yddisch de Vilna le 8 décembre 1920 et représentée à Moscou en 1922 (Cf. Nina Gourfinkel, *Naissance d'un Monde*, Le Seuil, 1953, p. 286).

A Paris, le Théâtre Habima était venu la jouer au Théâtre de la Madeleine (juin 1926).

La traduction de Marie-Thérèse Koerner avait paru dans la collection « Judaïsme » dirigée par Edmond Fleg aux Editions Rieder.

(11) Quelques articles sur l'installation à l'Avenue : H.-R. Lenormand : *G. Baty au Th. de l'Avenue* (L'Intransigeant, 15 avril 1928). — Georges Pioch : *La fortune et M. Gaston Baty* (Le Soir, 18 avril 1928). -- J.-J. Bernard (Le Journal, 16 avril). — Jacques Chabannes (La Volonté, 18 avril). — Aug. Villeroy (Le Soir, 22 avril). — Henry Bidou (Journal des Débats, 23 avril).

(12) Le dramaturge belge Henry Soumagne (de son véritable nom H. Wagener) avait précédemment donné à « l'Œuvre » : *L'Autre Messie*, puis *les Danseurs de Gigue* et *Madame Marie*. *Terminus* était une œuvre de jeunesse qui avait dû être jouée au Th. du Marais de Bruxelles en 1924. Né à Liège en 1891, Henry Soumagne est mort en France, au cours d'un voyage à Metz, au mois de juillet 1951.

(13) Voir : *Les textes de Hamlet* par Charles Chassé (*Le Figaro*, 13 octobre 1928) ; *Des deux Hamlet, quel est le grand ?...* par Gabriel Boissy (*Comœdia*, 13 octobre 1928) ; *C'est parce qu'ils ne comprenaient pas que les littérateurs ont crié au mystère et inventé la « Question Shakespeare »*, par Marcel Brion (*la Gazette des Nations*, 27 octobre 1928). — « *Hamlet* » *première manière*, par Georges Maurevert (*L'Eclaireur de Nice*, 15 décembre 1928) ; Feuilleton de Pierre Brisson (*Le Temps*, 28 octobre 1928) ; Feuilleton de Claude Berton (*les Nouvelles Littéraires*, 4 novembre 1928). — Chronique de Firmin Roy (*l'Amérique Latine*, 11 novembre 1928). — *Les deux Hamlet*, étude d'Abel Chevalley (*Mercure de France*, 1er décembre 1928). — *Shakespeare et nous*, par Auguste Villeroy (*la Revue française*, 3 décembre 1928). — *Hamlet, prince de Danemark* par Henri Gouhier (*Revue des Jeunes*, 10-25 décembre 1928).

Et spécialement sur *Visage de Shakespeare*, articles de Pierre Loiselet (*Le Soir*, 25 septembre 1928), J. Chabannes (*La Volonté*, 23 septembre) et Pierre Dominique (*Paris-Soir*, 3 octobre).

Notons encore que l'on alterna des représentations de *Maya* avec celles d'*Hamlet* pour accorder à Marguerite Jamois une détente dans l'interprétation du rôle écrasant du Prince de Danemark.

(14) Ce théâtre que Gaston Baty avait conquis sur le répertoire « boulevardier » et « parisien » — Jules Berry en avait été précédemment la vedette pendant plusieurs mois — passa ensuite pendant deux saisons (1929-30 et 1930-31, jusqu'en janvier 1931) sous la direction de Renée Falconetti, puis Georges Pitoëff s'y installa, venant du Vieux-Colombier et avant d'aller aux Mathurins. Après quoi la salle transformée devint le « Cinéma de l'Avenue ». L'ancien petit « Théâtre Impérial », déjà transformé et reconstruit en Théâtre de l'Avenue, n'avait duré que peu d'années sous cette étiquette.

(15) La direction fut alors offerte à Louis Jouvet. Il la refusa (son théâtre lui convenait mieux), mais accepta d'y réaliser quelques mises en scène (*Donogoo, Judith, le Roi Masqué, la Pâtissière du Village*). Puis on en resta là. Ainsi trois grands hommes de théâtre n'avaient pu conjurer cette sorte de mauvais sort qui s'était attaché aux débuts du Pigalle et qui n'a guère semblé vouloir l'abandonner.

(16) Voir deux entretiens avec Meyerhold : de Pierre Lazareff dans *Paris-Midi* (11 juin) ; de Paul Blanchart dans *Paris-Presse* (15 juin).

Quelques articles sur l'installation de Baty à Montparnasse : *Gaston Baty*, par Suzanne Michet (*le Progrès de Lyon*, 2 septembre 1930) ; « *Ce que le cinéma parlant me semble menacer, c'est le cinéma* », *telle est l'opinion de M. Gaston Baty. Ses projets pour la saison prochaine*, par Pierre Lazareff (*Paris-Midi*, 13 juillet 1930) ; *A Montparnasse, destinées nouvelles*, par Fernand Poucy (*l'Européen*, 1er octobre 1930) ; *Gaston Baty au Théâtre Montparnasse*, par Pierre Dumaine (*Revivre*, 5 novembre 1930) ; *Grandeurs et misères du Théâtre Montparnasse*, par André Warnod (*Vu*, 22 octobre 1930).

(17) On dit qu'actuellement Bert Brecht ne tient pas à la reprise de cette adaptation sur laquelle il formulerait des réserves.

(18) Voir à ce propos *les Confessions d'un Auteur dramatique* de Lenormand (T. II. Chap. IV).

(19) A propos de cette reprise, un article sur la véritable Sapho : *Le problème des romans à clef : la « Sapho » d'Alphonse Daudet,* par Jacques-Henry Bornecque (*Le Monde*, 24 décembre 1948). Cet article discute un autre article paru quelques semaines plus tôt : *Comment la véritable Sapho : Augustine-Reine Attagnant fit d'un dessinateur un faussaire....* par Gaëtan Sanvoisin (*Ce Matin-Le Pays*, 15 novembre 1948).

(20) *L'Inconnue d'Arras :* création à la Comédie des Champs-Elysées, dans une mise en scène de Lugné-Poe, avec des décors de René Moulaert et la musique de scène de Marcel Delannoy.

(21) Salacrou avait eu comme première pièce jouée : *Tour à Terre*, à *l'Œuvre*, le 24 décembre 1925 (pièce écrite en février 1925). Mais auparavant il avait écrit deux pièces non représentées : *le Casseur d'Assiettes* (1923) et *la Boule de Verre.*

(22) SUR LA PRESENCE DE GASTON BATY A AIX AVANT LA FONDATION DU CENTRE :

X : *Gaston Baty veut créer une Maison de la Marionnette* (La Liberté, de Lyon, 25 octobre 1950).

E.-F. Xau : *Aixois d'ailleurs : Gaston Baty, metteur en scène prestigieux* (Le Provençal, de Marseille, 9 janvier 1951).

SUR LE CENTRE DRAMATIQUE DU SUD-EST :

E.-F. Xau : *Une mesure qui s'impose : la création d'un Centre dramatique du Sud-Est. Aix en serait le siège* (Le Provençal, 1er avril 1951).

Suz. Michet : *De Montparnasse à Aix-en-Provence : « le Cartel » et Gaston Baty* (Echo-Liberté, de Lyon, 24 septembre 1951).

X : *« En 1952, nous aurons un Centre d'Art dramatique à Aix » nous déclare Gaston Baty, compagnon de Louis Jouvet et de Charles Dullin* (La Marseillaise, de Marseille, 27 octobre 1951).

Marthe Boissier : *La Comédie de Provence*, Centre Dramatique du Sud-Est (Terre de Provence, 17 février 1952) (compte rendu de la première conférence de presse tenue par le Centre le 31 janvier 1952).

X : *Ce soir, au Casino municipal, « Les Caprices de Marianne » par la Comédie de Provence* (Le Provençal, 18 mars 1952).

L. Giniès : *Les débuts du « Centre Dramatique »* (La France de Marseille et du Sud-Est, 20 mars 1952).

R. : *Triomphaux débuts de la Comédie de Provence au Casino municipal* (Le Provençal, 21 mars 1952).

H. C. : *La première représentation du Centre dramatique du Sud-Est* (Courrier d'Aix, 22 mars 1952).

François Malric : *L'éblouissante victoire de Gaston Baty* (Midi-Libre, de Montpellier, 3 mai 1952).

François Malric : *Gaston Baty, le magicien du théâtre* (Midi-Libre, de Montpellier, 12 mai 1952).

X : *Le Centre dramatique du Sud-Est prépare activement sa nouvelle saison* (Le Méridional, 9 octobre 1952). (*)

(*) Pas plus que pour les autres revues de presse, nous ne pouvons songer à donner ici une liste complète des comptes rendus de représentations qu'il faudrait emprunter à tous les journaux régionaux et en tenant compte, au surplus, de leurs diverses éditions pour telle ou telle ville.

Systématiquement, nous n'avons donné dans ce fascicule aucune illustration des *Caprices de Marianne* puisque la mise en scène illustrée en a été publiée par Gaston Baty lui-même (Edit. du Seuil, 1952).



II

MISES EN SCÈNE
DE
GASTON BATY (1)

SAISON 1919-20 (mais année 1920)

Cirque d'Hiver : « *Spectacles de la Vieille France* » de Gémier :

La Grande Pastorale (CH. HELLEM et POL D'ESTOC). Décors d'Emile Bertin; costumes d'André Ibels; musique de H.-M. Jacquet.

Théâtre des Arts (*Dir. R. Darzens. Spectacles de la Coopérative d'Auteurs*) :

Les Esclaves (SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER). Décors et costumes de G. Baty.

SAISON 1920-21

Comédie Montaigne-Gémier :

Le Simoun (H.-R. LENORMAND). Décors et costumes de G. Baty. Musique d'André Cadou.

L'Avare (MOLIÈRE). Décors et costumes de Charles Sanlaville.
29° à l'Ombre (E. LABICHE). Décor de G. Baty.

Les Amants puérils (F. CROMMELYNCK). Décors et costumes de G. Baty.

Le Héros et le Soldat (Bernard SHAW). Décors et costumes de G. Baty.

L'Annonce faite à Marie (P. CLAUDEL). Décors d'Emile Bertin. Musique de l'abbé Brun.

SAISON 1921-22

La Chimère (à la Comédie des Champs-Elysées, puis saison au Théâtre des Mathurins) :

---

(1) Même lorsque figurent dans cette liste des noms autres que celui de Gaston Baty pour les décors et les costumes, il faut considérer qu'il veillait de très près sur les maquettes et sur leur réalisation, voire qu'il y collaborait. Il avait trop le sens de l'harmonie et de l'unité d'un spectacle, et aussi de l'autorité du metteur en scène, pour permettre à ceux qui travaillaient avec lui des initiatives incontrôlées. Tout décorateur n'entreprenait des études préliminaires et de premières esquisses que sur des indications très précises et des directives données par lui. Ainsi pourra-t-on lire que pour sa mise en scène qui est, déjà légendairement, considérée comme la plus significative et la plus « classique », celle des *Caprices de Marianne*, les décors sont d'Emile Bertin et les costumes d'Annette Sarradin. Et il s'agit pourtant de « SES » *Caprices* !
Ce qui est exact dans le domaine plastique le demeure pour la musique. Dans ce dernier domaine, il attacha un prix particulier à la longue et constante collaboration d'André Cadou (depuis 1920) qui lui fut du dévouement le plus adroit et le plus ingénieux; ils finissaient par se deviner l'un l'autre autant qu'ils se comprenaient, et ce fut vraiment un modèle de collaboration. Même sens des responsabilités partagées et du travail en commun avec son personnel technique de la scène : ils se furent d'une réciproque et exemplaire fidélité.

Haya (Herman GRÉGOIRE). Décors de Charles Sanlaville. Musique de scène d'André Cadou.

La Belle de Haguenau (Jean VARIOT). Décors et costumes de Boris Mestchersky. Musique d'André Cadou.

Césaire (Jean SCHLUMBERGER). Décors de Charles Sanlaville.

La Farce de Popa Ghéorghé (ADOLPHE ORNA). Décors et costumes de Boris Mestchersky. Musique d'André Cadou.

Martine (J.-J. BERNARD). Décors et costumes de Ch. Sanlaville.

Intimité (JEAN-VICTOR PELLERIN). Décor de G. Baty. Costumes de Boris Mestchersky.

SAISON 1922-23

La Chimère (à la « Baraque de la Chimère ») :

Le Voyageur (DENYS AMIEL). Décor de G. Baty.

Je veux revoir ma Normandie (LUCIEN BESNARD). Décors de Ch. Sanlaville.

Cyclone (SIMON GANTILLON). Décors de G. Baty.

L'Aube et le Soir de Sainte Geneviève (MARIE DIÉMER). Décors de G. Baty.

SAISON 1923-24

Théâtre national de l'Odéon (direction F. Gémier) :

La Souriante Madame Beudet (DENYS AMIEL et ANDRÉ OBEY).

Empereur Jones (EUGÈNE O'NEILL). Décors de G. Baty. Costumes de W.-R. Fuerst.

Le Voile du Souvenir (HENRI TURPIN et PIERRE-PAUL FOURNIER). Décors de G. Baty.

L'Invitation au Voyage (JEAN-JACQUES BERNARD). Décors de G. Baty.

Le Fardeau de la Liberté (TRISTAN BERNARD). Décors d'EMILE BERTIN.

Théâtre du Vaudeville (pour un spectacle du « Cercle des Escholiers ») :

Alphonsine (PAUL HAURIGOT). Décors de Gaston Baty.

SAISON 1924-25

Studio des Champs-Elysées :

Suite de Parades (THOMAS GUEULLETTE. Adapt. HENRI CRÉMIEUX). Décors de G. Baty.

Maya (SIMON GANTILLON). Décors et costumes de G. Baty.

A l'ombre du Mal (H.-R. LENORMAND). Décors de G. Baty.

Mademoiselle Julie (STRINDBERG). Décors de G. Baty.

Déjeuner d'Artistes (JEAN GAUMENT et CAMILLE CÉ). Décors de G. Baty. Commentaire musical d'André Cadou.

L'Etrange Epouse du Professeur Stierbecke (ALBERT-JEAN). Décors et costumes de Boris Mestchersky. Musique de scène d'A. Cadou.

La Cavalière Elsa (PAUL DEMASY, d'après le roman de PIERRE MAC-ORLAN). Décors et costumes d'Adrien Holy.

SAISON 1925-26

Théâtre du Vieux-Colombier (Spectacles du « *Théâtre des Jeunes Auteurs*) :

La Chapelle Ardente (GABRIEL MARCEL). Décors de G. Baty.

Fantaisie amoureuse (ANDRÉ LANG). Décors (exécutés par André Boll) et costumes de Gaston Baty. Musique d'André Cadou.

Théâtre Michel :

Le Dompteur ou l'Anglais tel qu'on le mange (ALFRED SAVOIR, d'après une nouvelle de Jacques Théry). Décors et rideau de scène de G. Baty (avec le concours d'André Boll). Costumes de Gesmar. Musique de Georges Auric.

Studio des Champs-Elysées :

Le Couvre-Feu (BOUSSAC DE SAINT-MARC). Décors de G. Baty.

L'Homme du Destin (BERNARD SHAW). Décors de G. Baty.

Le Bourgeois romanesque (JEAN BLANCHON). Décors de G. Baty.

Une Visite (ANNE VALRAY). Décors de G. Baty.

Têtes de Rechange (J.-V. PELLERIN). Décors de G. Baty. Costumes de Robert Féau.

Théâtre Antoine (direction Duplay) :

Les Chevaux du Char (JACQUES et M. DE ZOGHEB). Décors d'Emile Bertin. Musique de scène d'André Cadou.

SAISON 1926-27 (2)

Studio des Champs-Elysées :

L'Amour magicien (H.-R. LENORMAND). Décors de G. Baty. Musique de René Lenormand.

SAISON 1927-28

Studio des Champs-Elysées :

Amilcar (PHILIPPE FAURÉ-FRÉMIET). Décors de G. Baty.

La Machine à Calculer (ELMER RICE, version française de LÉONIE JEAN-PROIX). Décors et costumes d'Adrien Holy.

Le Dibbouk (AN-SKI; version française de MARIE-THÉRÈSE KOERNER). Décors de G. Baty (exécutés par André Boll). Musique de scène de Léon Algazi.

Théâtre de l'Avenue :

Cris des Cœurs (J.-V. PELLERIN). Décors de G. Baty. Costumes de Robert Féau.

SAISON 1928-29

Théâtre de l'Avenue :

Le premier Hamlet (trad. Th. LASCARIS). Décors de G. Baty. Costumes de Robert Féau. Musique d'A. Cadou.

Départs (SIMON GANTILLON). Décors et costumes de Boris Mestchersky.

Le Malade imaginaire (Molière). Décors de G. Baty. Musique de M. A. Charpentier.

(2) La plus grande partie de cette saison est occupée par la reprise de *Maya*. La mise en scène est très légèrement modifiée pour suivre la « version nouvelle » de la pièce.

La Voix de sa Maîtresse (CH. OULMONT et PAUL MASSON). Décor de G. Baty.

Karl et Anna (LEONHARD FRANK; version française de J.-R. BLOCH). Décors de Gaston Baty.

SAISON 1929-30

Théâtre Pigalle :

Feu du Ciel (PIERRE DOMINIQUE). Décors d'Adrien Holy.

SAISON 1930-31

Théâtre Montparnasse - Gaston Baty (Sur cette scène pour toutes les saisons suivantes, sauf indication contraire) :

L'Opéra de Quat'sous (JOHN GAY et BERT BRECHT). Déc. et cost. de G. Baty. Musique de Kurt Weill.

Le Médecin malgré lui (MOLIÈRE). Déc. et cost. de G. .Baty Musique d'André Cadou (mise en scène définitive, différente de celle réglée en 1926 pour une brève tournée).

Le Sourd ou l'Auberge pleine (PIERRE CHOUDARD-DESFORGES). Déc. et cost. de Gaston Baty.

Terrain Vague (J.-V. PELLERIN). Décors de Denise Louvet.

Beau Danube rouge (BERNARD ZIMMER). Décors d'Emile Bertin.

SAISON 1931-32

Bifur (SIMON GANTILLON). Déc. et cost. de G. Baty.

SAISON 1932-33

Café-Tabac (DENYS AMIEL). Décor d'Emile Bertin.

Comme tu me veux (LUIGI PIRANDELLO, trad. BENJAMIN CRÉMIEUX). Décors de Pierre Sonrel.

Crime et Châtiment (GASTON BATY, d'après DOSTOÏEWSKY). Décors de G. Baty. Costumes d'Olga Choumansky. Musique d'André Cadou.

SAISON 1933-34

Aucune mise en scène nouvelle : le Théâtre Montparnasse reprend *Crime et Châtiment* qui tient toute la saison.

SAISON 1934-35

Voyage Circulaire (JACQUES CHABANNES). Décors de Pierre Sonrel.

Prosper (LUCIENNE FAVRE). « Adaptation, mise en scène et décors de Gaston Baty ». Costumes d'Olga Choumansky. Musique d'André Cadou.

SAISON 1935-36

Hôtel des Masques (ALBERT-JEAN). Décors d'Emile Bertin.

Les Caprices de Marianne (A. DE MUSSET). Décors d'Emile Bertin. Costumes d'Annette Sarradin. Musique d'André Cadou.

SAISON 1936-37

Madame Bovary (GASTON BATY d'après FLAUBERT). Décors et costumes de Gaston Baty. Musique d'André Cadou.

Les Ratés (H.-R. LENORMAND). Décors de Georges Douking. Costumes d'Olga Choumansky.

Faust (GŒTHE, transposition d'EDMOND FLEG). Décors d'Emile Bertin. Costumes de Robert Féau. Musique d'André Cadou.

Comédie-Française :

Le Chandelier (A. DE MUSSET). Décors et costumes d'André Marty. Musique de Jacques Ibert.

SAISON 1937-38

Théâtre Montparnasse :

Madame Capet (MARCELLE MAURETTE). Décors d'Emile Bertin. Costumes d'Annette Sarradin.

Comédie-Française :

Un Chapeau de paille d'Italie (EUG. LABICHE). Décors et costumes de Louis Touchagues. Musique d'André Cadou.

SAISON 1938-39

Théâtre Montparnasse :

Arden de Feversham (H.-R. LENORMAND, d'après un apocryphe de SHAKESPEARE). Décors d'Emile Bertin. Costumes de Robert Féau. Musique d'André Cadou.

Dulcinée (GASTON BATY). Décors de Gaston Baty. Costumes de Marie-Hélène Dasté.

Manon Lescaut (MARCELLE-MAURETTE). Décors d'Emile Bertin. Costumes d'Annette Sarradin.

SAISON 1939-40

Phèdre (RACINE). Décor d'Emile Bertin. Costumes de Marie-Hélène Dasté. Musique de Rameau.

SAISON 1940-41

Un Garçon de chez Véry (EUGÈNE LABICHE). [Pour faire affiche avec *les Caprices de Marianne*]. Décor d'Emile Bertin. Musique d'André Cadou.

SAISON 1941-42

Marie Stuart (MARCELLE-MAURETTE). Décors de Gaston Baty. Costumes de Marie-Hélène Dasté. Musique d'André Cadou.

SAISON 1942-43

Macbeth (SHAKESPEARE, adaptation GASTON BATY). Décors de Gaston Baty. Costumes de Marie-Hélène Dasté. Musique d'André Cadou.

SAISON 1943-44

Le Grand Poucet (CLAUDE-ANDRÉ PUGET). Décors de Gaston Baty. Costumes de Marie-Hélène Dasté.

Marionnettes de Gaston Baty (Castelet installé au « Salon de l'Imagerie », Pavillon de Marsan) :

La Queue de la Poële (GASTON BATY, d'après les féeries du Boulevard du Crime). Décors de Gaston Baty. Musique d'André Cadou.

SAISON 1944-45

Théâtre Montparnasse :

Emily Brontë (SIMONE). Décors de Gaston Baty.

SAISON 1945-46

Lorenzaccio (A. DE MUSSET, adaptation GASTON BATY). Décors de Gaston Baty. Costume de Marie-Hélène Dasté. Musique d'André Cadou.

SAISON 1946-47

Comédie-Française :

Bérénice. Décor de Pierre Sonrel. Costumes de Marie-Hélène Dasté. Musique de Rameau adaptée par André Cadou.

Arlequin poli par l'Amour. Mise en scène signée : « Gaston Baty et Jacques Charon ». Décor d'Emile Bertin. Costumes de Suzanne Lalique. Musique d'André Cadou.

Théâtre Montparnasse :

L'Amour des Trois Oranges (ALEXANDRE ARNOUX). Décors d'Emile Bertin. Costumes d'Annette Sarradin, exécutés par Mme B. Rasimi. Musique d'André Cadou.

SAISON 1947-48

Comédie-Française :

Sapho (ALPHONSE DAUDET et ADOLPHE BELOT). Décors d'Emile Bertin reconstitués d'après ceux de la création. Costumes de Suzanne Lalique.

Marionnettes à la Française de Gaston Baty (Castelet installé aux « Archives Internationales de la Danse » pour une saison de printemps) :

La Langue des Femmes (GASTON BATY, d'après le répertoire traditionnel).

La Marjolaine (GASTON BATY).

Au Temps où Berthe filait (MARCEL FABRY).

SAISON 1948-49

Comédie-Française (*Salle Luxembourg*) :

L'Inconnue d'Arras (ARMAND SALACROU). Décors et costumes de Gaston Baty. Musique de Marcel Delannoy.

Marionnettes :

La Tragique et plaisante Histoire du Docteur Faust (GASTON BATY, d'après les textes des vieux jeux allemands). Spectacle monté pour une tournée d'Allemagne, et non présenté à Paris.

A cette liste, qui constitue la nomenclature « officielle » de ses creations scéniques, il convient d'ajouter quelques mises en scène dont il ne fut que le réalisateur partiel, ou qu'il ne voulut pas signer, ou dont il fut le « superviseur » :

Œdipe, roi de Thèbes (SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER), Cirque d'Hiver (1919). Mise en scène de Firmin Gémier. Gaston Baty collabora aux éclairages. Si bien que l'on peut dire qu'il fut le co-metteur en scène de Gémier, comme Gémier le fut de lui pour *la Grande Pastorale* et pour quelques spectacles de la Comédie Montaigne.

La Revue de la Cigale : Batignolles-Cigale-Odéon (CLÉMENT VAUTEL et MAX EDDY). La Cigale (music-hall) (1922). Mise en scène de Gémier et Carlus (ce dernier, administrateur de la scène de la Cigale et l'un des interprètes de *la Revue*).

Gémier y régla les trois sketches qu'il y interprétait et quelques tableaux d'ensemble (certainement deux, probablement trois, peut-être quatre).

Baty seconda Gémier, et le suppléa même pendant une indisposition au cours des répétitions. Baty s'occupa des éclairages pour tout ce qui intéressait Gémier; il a donc dû éclairer le *Finale des Actions et Obligations, la Mode en 1932* et — qui sait ?... — *les Nuits de Noces à travers les temps !*

Les Précieuses ridicules (1926) pour quelques représentations en Hollande au début de janvier 1927, avec d'autres comédiens que ceux de la troupe habituelle du Studio. On joue en même temps *le Médecin malgré lui* dans une première mise en scène, qui sera plus tard remaniée complètement et développée pour les représentations de Paris (1930).

La Farce du Pâté et de la Tarte (GASSIES DES BRULIES), indiquée au programme : mise en scène de Gaston Baty; et :

Le Barbier de Séville, mise en scène de Jack Daroy (Almaviva : Lucien Nat; Figaro : Georges Cusin; Rosine : Renée Garcia; Basile : Jack Daroy); ces deux pièces montées pour quelques représentations en Hollande (La Haye, 13 février 1928). Avec une autre distribution (que la presse juge « assez médiocre »), on redonne *Le Barbier* et *les Précieuses* à Bruxelles en novembre 1928. « Les comédiens de M. Baty ont fait preuve, cette fois, d'une négligence incompatible avec leur réputation », écrit *le Soir* de Bruxelles (24 novembre 1928). Mais ce ne sont pas eux : erreur d'avoir gardé la firme !

Terminus (HENRY SOUMAGNE). Mise en scène de Jack Daroy (Th. de l'Avenue, septembre 1928). Décors d'André Boll. Musique de scène de Maurice Jaubert.

Prise (ANDRÉ PASCAL et ALBERT-JEAN). Mise en scène d'Albert-Jean (Avenue, saison d'été 1929). Décors d'E. Bertin.

Un spectacle reconstitué de l'ancien Guignol lyonnais (*le Déménagement*) présenté en matinée au Théâtre Montparnasse (1932). Deux autres pièces (*la Redingote* et *le Testament*) figurèrent à des matinées ultérieures.

Chambre d'Hôtel (PIERRE ROCHER). Mise en scène de Georges Vitray (Th. Montparnasse, 1932).

La Mégère apprivoisée (SHAKESPEARE, adaptation GEORGES DE LA FOUCHARDIÈRE). Mise en scène de Firmin Gémier (Théâtre Montparnasse, 1941).

C'est en hommage à Gémier qu'il fut annoncé : « Mise en scène de Firmin Gémier, reconstituée par Gaston Baty ». En fait, des représentations à la Comédie Montaigne-Gémier (1921), il ne restait que des manuscrits des régisseurs et les souvenirs de Gaston Baty. Il reconstitua la mise en place et chercha à

retrouver le rythme imprimé par Gémier au jeu. Mais la présentation plastique est totalement changée : au lieu du cadre d'une vague Italie renaissante, la comédie fut restituée dans un décor élizabéthain, réalisé par Emile Bertin (les décors de chez Gémier étaient d'Ibels). Au lieu de la musique demandée par Gémier à H.-M. Jacquet (d'après Scarlatti), musique nouvelle d'André Cadou, inspirée de thèmes et d'instruments élizabéthains. On peut considérer qu'il s'agit dans une large mesure d'une création de Gaston Baty.

Ce bilan comporte donc **85** mises en scène de pièces (de 1 acte jusqu'à un grand nombre de tableaux); **5** mises en scène de pièces pour marionnettes; **10** mises en scène hors série ou réalisées seulement avec sa supervision; soit un total de **100** mises en scène — en ne comptant pas les reprises de certains spectacles, quelques-unes de ces reprises ayant comporté une adaptation à un nouveau cadre scénique, des modifications partielles et des changements plus ou moins importants de distribution (par exemple *le Malade Imaginaire* ou, plus encore, *le Simoun* entrant à la Comédie-Française).

Les reprises du répertoire Gaston Baty ont été les suivantes :
Le Simoun : Th. Pigalle (1930); Comédie-Française (1936).
29° à l'Ombre : Studio (1925).
Le Héros et le Soldat : Odéon (1924).
Martine : Studio (1925). (3)
Intimité : Studio (1925).
Le Voyageur : Studio (1925).
Cyclone : Odéon (1924); Montparnasse (1934).
L'Invitation au Voyage : Studio (1924).
Maya : Studio (1927); Avenue (1928); Montparnasse (1931, 1939, 1948).
A l'Ombre du Mal : Montparnasse (1932).
La Cavalière Elsa : Montparnasse (1930).
Le Bourgeois romanesque : Montparnasse (1940).
Têtes de rechange : Montparnasse (1932).
Le Dibbouk : Avenue (1929); Montparnasse (1931).
Cris des Cœurs : Montparnasse (1935, 1937).
Le Malade imaginaire : Montparnasse (1931).
Prosper : Renaissance (1948).
Les Caprices de Marianne : Montparnasse (1937, 1940). (4)
Madame Bovary : Montparnasse (1937, 1941).
La Mégère apprivoisée : Montparnasse (1942, 1946).

Parmi les mises en scène à quoi songea Gaston Baty et qui l'auraient intéressé : une pièce de Saint-Georges de Bouhélier : *la Tragédie royale* ou bien *la Vie d'une Femme,* ce qui était dans la logique de l'importance qu'il attachait à Bouhélier aux sources de l'évolution théâtrale (5); *le Cid* où il aimait ce qui est encore préclassique et déjà romantique; *Fantasio,* à quoi il pensait depuis longtemps et qui pouvait devenir le pendant de ses *Caprices; La Tour de Nesle* et *Hernani,* dans son goût pour le mélodrame romantique.

---

(3) *Martine* entra au répertoire de la Comédie-Française en 1934. La mise en scène ne fut pas dirigée par Gaston Baty, mais resta très inspirée de ce qu'il avait réalisé au temps de la Chimère.

(4) *Les Caprices de Marianne* ont en outre été repris dans la mise en scène de G. Baty par la « Compagnie d'Art Dramatique » de Jean Darcante pour une tournée en Allemagne (1949) et par le « Centre Dramatique du Sud-Est » (1952).

(5) *L'Histoire d'une pièce : Pourquoi « La Vie d'une Femme » sera jouée chez Baty et non au Français,* par Saint-Georges de Bouhélier (*l'Echo de Paris.* 20 juin 1930)

III

DOCUMENTS INÉDITS

1. — UNE LETTRE DE LOUIS JOUVET ET UNE « PRÉSENTATION » DE LOUIS JOUVET PAR GASTON BATY

Monsieur Gaston Baty.

Le 6 mai 1941.

Mon Cher Vieux,

A la demande du Gouvernement français, je dois cette saison, avec ma Compagnie du Théâtre de l'Athénée, assumer la responsabilité de la tournée de propagande qui, chaque année, va représenter en Amérique latine le Théâtre français.

Cette ambassade m'échoit dans des circonstances bien difficiles et je puis tout juste emporter huit spectacles : « Ondine », « Electre », « La Guerre de Troie n'aura pas lieu », de Giraudoux; « Knock » et « Le Trouhadec saisi par la débauche », de Jules Romains; « L'Ecole des Femmes »; « Je vivrai un grand amour », de Steve Passeur; enfin un spectacle coupé, composé de : « La Jalousie du Barbouillé », « La Folle Journée », « La Coupe enchantée ». Je présenterai ces spectacles dans leur mise en scène de Paris et dans les mêmes décors.

Ma Compagnie pour cette tournée sera composée des comédiens qui constituaient ma troupe de Paris : Madeleine Ozeray, Romain Bouquet, Raymone, Maurice Castel, Alexandre Rignault, Annie Cariel, André Moreau, Wanda Malachowska, Jeanne Hardeyn, Michel Vadet et Jacques Clancy.

Pour préparer nos débuts à Rio-de-Janeiro et à Buenos-Aires, il est nécessaire d'éditer une brochure de propagande qui présente ma compagnie, son répertoire et les créations que nous avons faites ces dernières années au Théâtre de l'Athénée. J'aimerais beaucoup qu'un petit article, ou seulement quelques lignes de toi, enrichissent cette brochure, et je viens te demander de me faire l'amitié d'écrire, pour nos amis d'Amérique du Sud, un mot que j'appellerais « de présentation », qui nous soit une introduction auprès d'eux.

Je dois embarquer avec ma troupe le 1er juin à destination de Rio où nous demeurerons trois semaines, pour repartir ensuite sur Buenos-Aires, puis Montevidéo, Sao Paulo et le Chili. Cette brochure devrait donc être prête pour l'impression dans une quinzaine de jours. Je m'excuse de te demander cela aussi rapidement mais j'espère que tu ne me refuseras pas cette marque d'amitié.

LOUIS JOUVET.

A cette demande, Gaston Baty répondit par le texte suivant :

Vers 1900, Louis Jouvet, Charles Dullin et moi nous trouvions réunis à Lyon sans nous connaître. Le premier venait du Beaujolais, le deuxième de la Savoie et moi des Cévennes. Mais les collèges lyonnais nous avaient happés, et peut-être y eut-il des jeudis de sortie où nous nous sommes assis côte-à-côte devant les marionnettes du Théâtre Joly, qui nous soufflait notre vocation.

Vingt-cinq ans plus tard, nous nous sommes retrouvés pour fonder le Cartel. Après des formations assez différentes, nous étions arrivés au Théâtre par nos voies propres, nous avions péniblement fondé trois maisons, dont chacune avait sa personnalité. Mais notre volonté commune de vouer nos vies à notre art, notre égal respect de notre métier, notre pareil dégoût des spectacles commerciaux, et notre estime mutuelle, nous avaient amenés à nous our la défense de nos intérêts communs. Notre grand es Pitoëff, dont nous portons le deuil, était de qua- dans notre association.

Théâtre Louis Jouvet sera le premier du Cartel qui era chez nos amis d'Amérique. Il leur prouvera que dition française n'est pas atteinte, que le goût de Paris

reste intact et que nous n'avons perdu ni la volonté de vivre ni la liberté de créer.

Ils reconnaîtront en notre ami un metteur en scène impeccable, dont ils admireront comme nous le souci de la perfection, le sens de la grandeur et du style. Ils applaudiront un comédien dont l'accord entre la sobriété et le pouvoir d'expression est peut-être sans égal; mais plus encore, ils trouveront, en lui, un homme de théâtre complet, un témoignage vivant de la qualité et de la vitalité de notre scène française.



2. — COMMENTAIRES SUR « UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE » (1)

Monsieur CARDINNE-PETIT
Secrétaire Général de la Comédie-Française
Place du Théâtre-Français, PARIS.

Le 13 mars 1938.

Mon Cher Ami,

Voici, comme vous me le demandez, l'indication de quelques thèmes, qu'on pourrait développer dans les avant-premières.

1° *Dans un Musée de l'Art Dramatique, que doit être la Comédie-Française, tous les genres de Théâtre doivent être représentés, au moins par un chef-d'œuvre du genre. Aucun vaudeville n'avait été inscrit jusqu'ici au répertoire, et « Le Chapeau de paille d'Italie » demeure incontestablement le chef-d'œuvre du vaudeville, comme « La Tour de Nesle » celui du mélodrame. Sa construction a été copiée, mais jamais égalée, par trois générations d'auteurs gais.*

2° *Le cinquantenaire prochain d'Eugène Labiche. Sa vie et son œuvre. Il figure parfaitement pour nous le bourgeois*

(1) Rapprocher cette lettre des intéressants commentaires sur la pièce et sur la mise en scène de Baty qui figurent dans l'édition scolaire américaine du *Chapeau...* par Alexander Y. Kroff et Karl G. Bottke (Appleton-Century-Crofts, New-York, 1952) dont il a été rendu compte dans la Revue d'Histoire du Théâtre (1952, IV). Ce volume contient 6 photos de la mise en scène réalisée à la Comédie-Française en 1938.

cultivé, paisible et modeste du milieu du XIXe siècle. Sa personnalité s'est toujours imposée à ses nombreux collaborateurs, et donne une évidente unité à son Théâtre, tandis que les pièces qu'ils ont écrites seuls ne rappellent nullement les siennes.

3° Labiche est un exemple, parmi tant d'autres, de l'aveuglement traditionnel de la Critique dramatique. De son vivant, il n'a été pour elle qu'un fabricant, qui certes plaisait au public, mais dont les gens de lettres et de goût ne parlaient qu'avec quelque condescendance. Voir le ton de la préface qu'Emile Augier a mise en tête du Théâtre de Labiche.

Les gens de lettres ont toujours préféré Beaumont et Fletcher à Shakespeare, Quinault à Racine, Hervieu à Sardou. Mais la foule avait su distinguer tout de suite, malgré la critique, où était la véritable valeur.

Si ces considérations vous paraissent déplacées pour une avant-première, n'en tenez pas compte.

4° La présentation nouvelle s'efforce de conserver la gaîté de l'œuvre mais de rêver en même temps sur le charme à la fois touchant et saugrenu de l'atmosphère théâtrale au temps du Roi-Citoyen et du Prince-Président. Ma mise en scène, la musique d'André Cadou, qui utilise en grande partie celle, d'ailleurs beaucoup moins importante, de la création, les décors et les costumes de Louis Touchagues, les danses de Mademoiselle de Rauwera y tendent ensemble. De même, les interprètes (voyez les noms à citer) s'efforcent tous de conserver, dans leur jeu, ce même mélange de gaîté, de style et de poésie sans aucun réalisme.

5° « Le Chapeau » n'est pas seulement un vaudeville, c'est une pièce poétique, un rêve. Le thème classique du cauchemar n'est-il pas la poursuite haletante d'un but qui se dérobe toujours ? « Le Chapeau » est un cauchemar gai. Le dialogue n'est pas sans prendre, par instants, un ton déjà surréaliste.

Je pense qu'en mariant et qu'en développant ces quelques idées, que je dicte mal et sans ordre, il y aurait déjà de quoi alimenter quelques avant-premières. Et vous en trouverez, certainement, bien d'autres dans la même ligne.

Amicalement vôtre.

GASTON BATY.



3. — SUR SA TECHNIQUE DES ÉCLAIRAGES : RÉGIE DES LUMIÈRES POUR « MARIE STUART » (1)

ÉCLAIRAGE DE BASE

Herse frisante devant le cadre de scène : JAUNE-OR, diffuseur, faible lumière.

Projecteur Coupole JAUNE CLAIR, ne dépassant pas les premières marches.

Lanternes verticales (2 ou 3) éclairant l'espace en avant des marches — *en ferme.*

Projecteurs premier plan Cour et Jardin JAUNE CLAIR, ne touchant pas les velours.

Projecteur rouge dans le *trou du feu* sur le proscenium : lumière verticale de bas en haut, ne touchant pas les velours.

Lanterne de projection fixée à la herse 2 et éclairant seulement le coussin sur lequel sont posés la couronne et le sceptre.

PREMIÈRE PARTIE

Les 3 coups	Eclairage de base. Le feu sur résistance.
...mais notre grand maître Knox vous a réprimandée en vain	Extinction progressive. NOIR COMPLET
Aussitôt que le taps est chargé	Monter lentement projecteur cheminée premier plan jardin BLEU-VERT, balayant le premier plan.
Sortie des Maries	
Repère de musique ..	Descendre projecteur cheminée jardin jusqu'à extinction. *Noir complet*

(1) A l'intérieur de ce texte nous avons imprimé en caractères italiques ce qui, sur une dactylographie de ces notes, a été rectifié ou ajouté de la main même de Gaston Baty.

Le taps appuyé	Monter un projecteur passerelle BLANC sur *milieu* premier palier. Lanterne verticale de l'éclairage de base.
...et l'orgueil ?	Projecteur passerelle sur premier palier *jardin.*
...qu'est-ce que c'est ?	Projecteur passerelle sur premier palier *cour,* puis : Projecteurs deuxième plan cour et jardin BLANC.
...plus de flambeaux. Soufflez	Projecteur service deuxième plan jardin BLEU-VERT. Eteindre tout le reste.
...non, Madame, c'est Edimbourg	Redonner la lumière précédente. Eteindre projecteur de service BLEU-VERT.
...pardon	Extinction progressive. NOIR COMPLET
Arrêt des cornemuses ...	Eclairage de base — d'un coup.
...votre mari hurlant des nuits entières à votre porte	Extinction progressive. NOIR COMPLET
Le taps chargé	Monter lentement projecteur avant-scène balcon jardin BLEU sur proscenium.
...il s'en va, il s'en va ...	Extinction progressive. NOIR COMPLET
Le taps appuyé	Monter lentement projecteurs cour et jardin deuxième plan, BLEU *clair.*
...tais-toi	Monter lanterne verticale de l'éclairage de base, plus : une lanterne verticale BLEU CLAIR sur le trône, *à la herse 2.*
...déjà le maître de l'Ecosse	Monter lentement FATA-CHROMA JAUNE-OR sur le trône.
...voici le soleil, mon amour	Extinction progressive. NOIR COMPLET
Le taps appuyé	Eclairage de base d'un coup.

DEUXIÈME PARTIE

Les 3 coups	Eclairage de base.
...mais ils sont dans votre mémoire	Extinction progressive très lente, NOIR COMPLET sur la fin de la musique.
Taps appuyé	Projecteur deuxième plan jardin ROSE.
	Lanterne verticale de l'éclairage de base.
	Projecteur passerelle.
...je suis bien	Extinction progressive.
	NOIR COMPLET
Taps appuyé	Eclairage de base d'un coup.
...et le dimanche 9 février.	Extinction progressive.
	NOIR COMPLET
Taps appuyé	Monter projecteur cheminée jardin 2e plan BLEU-VERT.
	Projecteur coupole JAUNE-OR avec cache.
	Projecteur 1er plan JAUNE-OR, Cour et jardin.
	Projecteurs passerelle JAUNE-OR *sur milieu palier et passer cour*
	Projecteur 2e plan cour JAUNE-OR.
	FATA-CHROMA JAUNE-OR sur trône.
...que va faire votre Grâce ?	
— Rien	NOIR COMPLET d'un coup.
...cette lettre mémorable	*Lanterne de projections* coupole sur portrait d'Elisabeth.
...car il vaut mieux perdre homme qu'Etat	Eclairage de base d'un coup.
...votre Grâce eût dû remercier également Elisabeth	Extinction progressive.
	NOIR COMPLET
Taps appuyé	Monter lentement projecteur cheminée.
	Jardin BLEU-VERT.
	Puis : lanterne verticale.
	Projecteur passerelle jardin VERT *clair* sur premier palier.

	Projecteur passerelle cour VERT *clair* sur marches.
	Projecteur 2e plan cour JAUNE-ORANGÉ qui, tout de suite, *commencera* à descendre lentement.
...rien que pour toi	Extinction du projecteur ORANGÉ.
...à genoux	Extinction progressive.
	NOIR COMPLET
Taps appuyé	Eclairage de base d'un coup.
...Elisabeth aime les bijoux	NOIR d'un coup.
	Projecteur coupole sur portrait d'Elisabeth.
Taps appuyé	Monter lentement éclairage de base, moins les deux projecteurs 1er plan cour et jardin.
...Lady Stuart. Votre chapeau	NOIR COMPLET d'un coup.
Taps chargé	*Lanterne de projection manteau* sur visage de Marie Stuart.
...mourir	NOIR COMPLET
Le taps aussitôt appuyé	Eclairage de base d'un coup.
...mon Dieu nous prions pour celle qui va mourir.	Extinction progressive.
	NOIR COMPLET, sauf la herse du cadre de scène.
Taps appuyé	Monter lentement projecteur service 1er plan BLANC-BLEUTÉ.
...ainsi soit-il	Monter éclairage de base.
Après la sortie de Marie Stuart	Descendre lentement, jusqu'à mi-feu, l'éclairage de base et le cadre de scène, sauf le feu.
...n'écoute pas	*Lanterne de projection* coupole sur portrait d'Élisabeth.



IV

OUVRAGES DE GASTON BATY

1905

La Passion, drame en 5 actes en prose. 1 vol. de 159 pages (Lyon, Librairie P. Phily).

Dédicace : « *A mon père, à ma mère, mon premier livre* » (G.B.).

Acte I : Hiérousalem
Acte II : le Jardin du Pressoir
Acte III : le Prétoire
Acte IV : la Voie douloureuse : un carrefour à Hiérousalem
Acte V : « Consummatum est » : le Golgotha.

1911

Blancheneige, « Conte allemand en 4 actes » (imprimé à Lyon, sans firme d'éditeur) ; « Tirage limité à 200 exemplaires qui ne seront pas mis dans le commerce ».

Dédicace : « *Aux grands hêtres de Walchstadt... 12 octobre* 1908 ».

1926

Le Masque et l'Encensoir, introduction à une esthétique du théâtre. — Préface de Maurice Brillant (Bloud et Gay, édit.).

1928

Visage de Shakespeare, « essai pour accompagner la représentation du premier Hamlet au Th. de l'Avenue, octobre 1928 » (XIIIe cahier de « Masques », cahiers d'art dramatique, à la Société des Spectacles Gaston Baty, 5, rue du Colisée).

1932

Vie de l'Art théâtral des origines à nos jours, en collaboration avec René Chavance. 37 gravures hors-texte. (Plon, édit.) Réédition en 1952.

1932

Théâtre classique de Guignol, « Pièces choisies du répertoire lyonnais ancien, 1808-1865. Première série. » 3 pièces [voir détail à l'analyse de la collection « Masques », aux « Sources pour l'étude de Gaston Baty »]. (« Masques », XXIVe cahier. A Paris, 31, rue de la Gaîté). Le nom de Gaston Baty n'y figure pas, même après l'introduction, bien qu'il soit le transcripteur et adaptateur ; mais ces trois pièces se retrouveront dans un ouvrage ultérieur.

1933

Crime et Châtiment, « 20 tableaux adaptés et mis en scène d'après F.-M. Dostoïewsky » ; Th. Montparnasse, 21 mars 1933. (« Masques », XXVIe cahier ; Edit. Coutan-Lambert, 31, rue de la Gaîté [Th. Montparnasse]).

Publié également dans « la Petite Illustration » (N° 640, théâtre n° 331, 2 septembre 1933). 6 photographies.

1934

Guignol, « pièces du répertoire lyonnais ancien, choisies, reconstituées et présentées par Gaston Baty ». 8 pièces [voir détail à l'analyse de la collection « Masques », aux « Sources pour l'étude de Gaston Baty »]. (« Masques », édit. Coutan-Lambert) [Pas de tomaison, mais c'est le XXVIIIe volume de la collection]. Reprend les trois pièces déjà publiées dans « Masques » cahier XXIV.

1936

Madame Bovary, « 20 tableaux adaptés et mis en scène d'après Gustave Flaubert »; Th. Montparnasse, 9 octobre 1936. (« Masques », édit. Coutan-Lambert). [Pas de tomaison, mais c'est le XXXe volume de la collection].

Publié également dans « la Petite Illustration » (n° 799, théâtre n° 401, 28 novembre 1936). 22 photographies restituent en détail la mise en scène.

1937

Le Théâtre Joly, « Les crèches et les marionnettes lyonnaises à fils, pièces recueillies et présentées par Gaston Baty » (« Masques », édit. Coutan-Lambert). [Pas de tomaison, mais c'est le XXXIe volume de la collection]. 4 pièces : *la Crèche; le Diable à Lyon; la Queue de la Poêle; Napoléon.*

1938

Dulcinée, « tragi-comédie en 2 parties et 9 tableaux ». Théâtre Montparnasse, 29 novembre 1938. (« Masques », édit. Coutan-Lambert). [Pas de tomaison, mais c'est le XXXIIIe volume de la collection].

Publié également dans « la Petite Illustration » (n° 902, théâtre n° 451, 7 janvier 1939). 5 photographies. — La version de « la Petite illustration » est faite avec la coupure du 3e tableau de l'œuvre originale; c'est donc une pièce en 8 tableaux (conforme à la représentation).

1941

Conférence sur *la Mise en scène :* conférence inaugurale de la direction Charles Gantillon au Théâtre des Célestins de Lyon (27 septembre 1941) : éditée à Lyon en plaquette hors commerce.

1942

Trois p'tits tours et puis s'en vont..., « Les théâtres forains de marionnettes à fils et leur répertoire, 1800-1890 » (« Masques », Odette Lieutier, édit.) [Pas de tomaison, mais c'est le XXXIVe volume de la collection]. 5 pièces : *la Tentation de Saint-Antoine; l'Enfant prodigue; Victor ou l'Enfant de la Forêt; Jeanne de Flandre; la Nonne sanglante.* Introduction et notices importantes sur les pièces.

1947

Lettre de Gaston Baty à une débutante sur la vocation théâtrale, « Les Nouvelles Epîtres », n° 43 (69 quai d'Orsay).

Texte en fac-simile (4 pages) avec sa copie imprimée.

Reproduite dans l'hebdomadaire « Elle », n° du 28 octobre 1947, en même temps qu'une lettre de Louis Jouvet sur le même thème parue originalement dans la même collection.

Rééditée en 1953 (voir plus loin).

Léon

~~Pouvez-vous dire! J'ai tout écouté,~~

~~Au contraire. Dites-moi, docteur~~...

Par exemple! Dites-moi, docteur, dites...

Charles

Le lendemain, la fièvre cérébrale s'est déclarée. Quarante trois jours, mon bon ami, j'ai passé quarante trois jours à son chevet, à la disputer à la mort. ~~J'avais abandonné tous mes malades.~~ Deux fois je l'ai crue perdue. Elle ne s'est relevée qu'en novembre, et ~~sa convalescence~~ a traîné encore pendant tout l'hiver.

Emma

Laisse donc tout cela! Ce n'est guère intéressant.

Charles

A l'annonce de ~~cette représentation extraordinaire~~ ce gala du fameux Lagardy, j'ai jugé que rien ne lui serait plus profitable ~~qu'une pareille distraction et~~ Il faut des distractions pendant la convalescence. Aussi nous sommes résolus à venir, malgré la fatigue, le dérangement et il faut bien le dire ~~aussi~~, la dépense. Je ne le regrette pas, puisqu'elle a l'air contente.

Emma

J'ai dû vous raconter ~~autrefois~~ jadis mon enthousiasme pour Walter Scott, quand j'étais jeune fille.

Léon

Je m'en souviens comme si c'était d'hier.

(*Photos Rigal*)

Une page du manuscrit de l'adaptation théâtrale de *Madame Bovary*

1949

Rideau baissé (Bordas, édit.). Ce volume comprend : deux pages d'introduction; *le Masque et l'Encensoir* (1921); *Visage de Shakespeare* (1928); *Note sur l'Hamlet* de Kyd; *Phèdre et la mise en scène des classiques* (1939); *Note sur Antigone*; *Note sur le Malade imaginaire*; *le Metteur en scène* (1944); *Finale en mineur.*

C'était, dans la pensée de Gaston Baty, la somme de ses écrits essentiels. — La date 1921 attribuée à *le Masque et l'Encensoir* (au lieu de 1926, première publication en volume) restitue la fin de la parution de ces chapitres en études successives dans la revue *Les Lettres.*

1952

Les Caprices de Marianne, « Mise en scène et commentaires de Gaston Baty ». Collection « Mises en scène » sous la direction de Pierre-Aimé Touchard (Edit. du Seuil). Avec 4 photos, les croquis des dispositifs scéniques, la conduite des éclairages et la musique de scène d'André Cadou. (C'est le 11ᵉ volume de la collection; il aurait dû paraître parmi les premiers, mais la maladie de Gaston Baty le retarda plusieurs années).

1952

Réédition de *Vie de l'Art théâtral* (Plon, édit.).

Il y en a eu préalablement deux traductions : *El Arte Teatral,* trad. de Juan José Arreola (« Breviarios del Fondo de Cultura economica, n° 45 », Mexico-Buenos-Aires. Imprimé à Mexico, 1951); Edition italienne (Julio Einaudi, à Turin, 1951).

1953

Lettre à une jeune Comédienne, réédition du texte de 1947. Collection « Ecrits sur le Théâtre » dirigée par Catherine Valogne (« Les Presses littéraires de France » édit.).



PUBLICATIONS DE TEXTES DANS DES RECUEILS COLLECTIFS

1926

Dans *Anthologie des Matinées poétiques de la Comédie-Française :* II. - 1921-1925, par Louis Payen (Collect. Pallas, Delagrave, édit.) : *Jean-Victor Pellerin,* notice écrite pour la matinée poétique du 20 janvier 1923, où elle précéda trois poèmes de Jean-Victor Pellerin dits par Berthe Bovy, et lue par Paul Numa.

1933

Dans *Le Théâtre Elizabéthain,* numéro spécial des « Cahiers du Sud » (tome X, premier semestre 1933), publié sous la direction de Georgette Camille et Pierre d'Exideuil : *La Scène élizabéthaine,* p. 98 à 102.

1936

Dans *Encyclopédie Française : tome XVII : Arts et Littératures dans la Société contemporaine; chapitre II : les Arts du Temps :* 3. - *Les Marionnettes* par Gaston Baty (17-26-15 — 17-26-16). Avec 4 planches (17-33-1 à 17-33-4) présentant 13 illustrations.

1939

Dans *Danser c'est vivre : Georges Pomiès* (Edit. Pierre Tisné) : « Propos sur la Danse » de Georges Pomiès, précédés de 13 témoignages sur lui.

Georges Pomiès (1902-1933) d'abord, pendant peu de temps, chanteur de music-hall, fut orienté par Paul Franck, directeur de l'Olympia; il fit un cours de danse à l'Ecole de l'Atelier; donna des récitals, en dehors de ses numéros de music-hall; parut aux Samedis de Danse et de Musique du Théâtre Montparnasse, en suite de quoi Gaston Baty lui confia le soin de régler les divertissements du *Malade imaginaire*.

Le *témoignage de Gaston Baty* dans ce recueil se rapporte à cette collaboration de Georges Pomiès à Montparnasse.

Parmi les autres témoignages, ceux de Pierre Abraham (qui partageait avec Pomiès la même loge de Montparnasse), de Maurice Brillant, de Dullin, de Paul Franck et de Marie Dubas.

1942

Dans *Théâtre de Tradition populaire*, publié par Jean Variot avec la collaboration de Gaston Baty, Jacques Dapoigny, etc... (R. Laffont édit., Marseille) : *Geneviève de Brabant*, « texte établi par Gaston Baty », mélodrame en 5 actes pour les marionnettes (reconstitution d'après le répertoire des anciens théâtres forains de marionnettes) avec une notice sur les sources de ce texte.

1943

Dans *L'Essence du Théâtre*, de Henri Gouhier (Plon édit., coll. « Présences »). Précédé de quatre témoignages par Georges Pitoëff, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty. — Gaston Baty est le dédicataire de l'ouvrage. Son « témoignage » est titré : *Le Théâtre et l'Univers à exprimer*.

1945

Dans *Théâtre* (I) « témoignages, essais, études » sous la direction de Paul Arnold (Edit. du Pavois) : *Le Metteur en scène*. C'est le texte repris sous le même titre dans *Rideau baissé*, avec certaines variantes (coupures dans l'un ou l'autre texte), surtout dans la IIIe partie.

1947

Dans *Art et Transfiguration*, album publié par la « Revue internationale d'Art dramatique *Masques* » (1) (numéro spécial n° 3, mars 1947) : *Le Décor et la Lumière*, étude par Gaston Baty; remarquables photographies concernant *Faust, Phèdre, les Caprices de Marianne, Emily Brontë*, etc.

1949

Dans *Mazda et la Fluorescence* (Compagnie des Lampes Mazda, Edit. du XXe siècle) : *La Lumière et le Décor théâtral*, une page de Gaston Baty

---

(1) Il a paru sous ce titre une revue (Ru Morsel, directeur) de 1946 à 1948. Mais elle n'avait absolument rien de commun avec les « cahiers d'art dramatique » parus, avec le même titre, de 1926 à 1942 sous la direction de Gaston Baty pour l'exposé de ses théories et à l'appui de ses spectacles. Le titre, d'ailleurs, n'était pas une exclusivité de Gaston Baty, puisque deux revues théâtrales étrangères l'avaient employé, dont l'une dirigée par Gordon Craig.

On trouvera dans la suite de cette bibliographie le catalogue complet de MASQUES-G. BATY et diverses références à MASQUES-1946-48 (revue et volumes sous cette firme). Il importait de préciser cette discrimination. Les publications MASQUES-1946-48 se présentent sous un aspect de luxe le plus souvent, mais sont parfois fâcheusement défigurées par trop de fautes typographiques non corrigées.

illustrée par un dessin de Jean Picart Le Doux; cette page reprend quelques phrases de l'étude précédente et y ajoute une remarque sur la fluorescence.

(Il y a quatre autres études techniques dans cet album de 54 pages).

PRÉFACES :

Lettre-préface à : *Marcel Temporal : Comment construire et animer nos Marionnettes* (Bourrelier édit., 1942). (L'ouvrage aurait dû paraître en 1939).

Préface à : *Hélène Kernel et Paul Bazan : Les Trésors de Baguendule,* « farce radiesthésiste pour marionnettes » (Les Compagnons de la Marionnette, 31 mars 1938) (J.-L. Lejeune édit., 1939).

Lettre-préface (datée du 6 mai 1949) à : *Le Mystère du Graouilly,* « pièce en 5 tableaux et une apothéose pour marionnettes à fils » (*Graouilly, mystère de l'horrificque beste messine*) d'après un Mystère de Saint-Clément publié par Charles Abel. Textes de Michel Bourguignon, Georges Cahen, Pierre Dupeyron, Marc Faillette, Jean Rauch, René Nonnenmacher, Jacques Rose et Philippe Rose du Lycée de Garçons de Metz (Metz, impr. de P. Even, 1949).

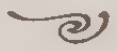
A PARAITRE :

Destin des Marionnettes, en collaboration avec René Chavance.

Quatre pièces pour Marionnettes (la première seule a été représentée) : *la Marjolaine, la Belle au Bois, le Miroir aux Alouettes, le Songe d'une Nuit de Paris.*

Un film de Jacques André d'après *le Masque et l'Encensoir.*

L'adaptation de *Macbeth* que Gaston Baty réalisa en 1942 devait paraître dans la Collection Shakespeare (traductions et adaptations) des Éditions Nagel; mais la collection semble arrêtée ou suspendue.



PIÈCES INÉDITES

Le Golem.

Artifices, « tragi-comédie en 4 actes, un prologue et un épilogue » (1941).

Monte-Cristo, « adaptation en une soirée des 4 drames d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet, en 3 parties et 22 tableaux ». Ces 4 drames de Dumas et Maquet sont : *Monte-Cristo* (1re partie) Théâtre-Historique, 3 février 1848; *Monte-Cristo* (2e partie) Théâtre-Historique, 4 février 1848; *le Comte de Morcerf,* Ambigu-Comique, 1er avril 1851; *Villefort,* Ambigu-Comique, 8 mai 1851. Les deux premières parties de l'adaptation de Gaston Baty ont été créées à la Radio le 26 avril 1953.

Robert Macaire et Cie, « rêveries sur des lithographies de Daumier » (scénario cinématographique et dialogues).



V

ÉTUDES ET ARTICLES
DE
GASTON BATY

CHRONIQUES THÉATRALES DANS *LES CAHIERS* (« Revue catholique de Littérature et d'Art », 3e année. Nouvelle série, nos 1 à 7), durant le premier semestre 1914 :

15 janvier 1914 : L'Art chrétien au Théâtre.
Le Phalène, d'Henry Bataille.

15 février : *Le Truand béatifié,* de Cervantès.

15 mars : *Jedermann,* de Hugo von Hofmannsthal.
L'Art de la mise en scène.

15 avril : Le *Faust* des Marionnettes.

15 mai : La démission d'Antoine.
Aphrodite, de Pierre Frondaie d'après Pierre Louys.

15 juin : Le théâtre de plein air.
L'Annonce faite à Marie au Grand-Théâtre de Lyon.

15 juillet : Une étude : Pour un théâtre d'art catholique.
Chronique théâtrale : *L'Otage* (Théâtre de l'Œuvre).

CONTRIBUTION A UNE ESTHÉTIQUE DU THÉATRE :

a) *De l'Autel au Parvis* (*Revue des Jeunes,* 25 juillet et 10 août 1917).
b) *Les Cathédrales dramatiques* (*Les Lettres,* 1er juin et 1er juillet 1919).
c) *Le Drame prétendu réformé* (*Les Lettres,* 1er novembre 1920).
d) *Sire le Mot* (*Les Lettres,* 1er novembre 1921).
(Ce sont les éléments du futur volume *le Masque et l'Encensoir*).

Un problème de mise en scène : A propos des Esclaves *de Saint-Georges de Bouhélier* (*La Rampe,* 18 avril 1920).

Un animateur du théâtre contemporain : Firmin Gémier (*Choses de Théâtre,* n° 4, janvier 1922). Reproductions partielles de cette étude dans : *L'Ere Nouvelle,* 3 janvier 1922; *Le Journal du Peuple,* 9 janvier 1922.

La place du texte (*Choses de Théâtre,* n° 11, novembre 1922).

La propagande française par le Théâtre (*le Petit Journal,* 4 novembre 1922). A propos de la première tournée de « la Chimère ». Reproduit par *le Soleil de Marseille.*

Vérités premières sur l'art du théâtre (Album de l'Exposition internationale de Théâtre d'Amsterdam, janvier-février 1922).

Lettre à Jacques Hébertot (*Paris-Journal,* 5 décembre 1922). Avant les représentations de Stanislavsky au Théâtre des Champs-Elysées.

Y a-t-il un malaise dans le théâtre contemporain ? Réponse à une enquête menée par Raoul Viterbo dans l'hebdomadaire *l'Opinion* des 6, 20 et 27 octobre 1922. La déclaration de Baty est dans le deuxième article (20 octobre).

Il y a également des réponses d'Henri Béraud, Edmond Sée, Marcel Berger, etc... Celle de Gaston Baty fut reproduite dans *l'Afrique Latine* (25 novembre 1922).

DANS LE « *BULLETIN DE LA CHIMÈRE* » :

N° 1 (février 1922) : *L'Envol.*
N° 2 (mars 1922) : *Les sept voix de la Lyre.*
N° 3 (avril 1922) : *Saison de Printemps.*
N° 4 (mai 1922) : *Le rôle du Décor.*
N° 5 (mai [2] 1922) : Texte de présentation : *La beauté d'un drame...*
N° 6 (octobre 1922) : *Le Texte.*
N° 7 (mars 1923) : *La Baraque de la Chimère.*
N° 8 (avril 1923) : *Le malaise du Théâtre contemporain.*
N° 9 (avril 1923) : (aucun article de Gaston Baty).
N° 10 (mai 1923) : *Le Mistère.*
N° 11 (mai 1923) : *Le Théâtre de la Foire.*
N° 12 (juin 1923) : *Le chantier de la Cathédrale.*
N° 13 (juin 1923) : Texte liminaire : *La Baraque de la Chimère ferme ses portes.*

DANS LES PROGRAMMES DU « *STUDIO DES CHAMPS-ELYSÉES* » :

N° 1 (mars 1925) : *Nouvelle étape.*

N° 2 (avril 1925) : *Jean-Victor Pellerin.*

N° 3 : *Où en est le Théâtre français ?* (Réponse à l'enquête de Téodor Shoïmaru).

N°s 4, 5, 6, 7 et 8 : Texte d'introduction (Septembre 1925) (Reproduit dans chaque programme de la saison).

N° 8 : *Jean-Victor Pellerin* (texte différent de celui du N° 2).

PROGRAMMES DU « *THÉATRE MONTPARNASSE* » :

Beaucoup d'entre eux contiennent des textes (non signés) de Gaston Baty : sur le Théâtre Montparnasse, sur l'historique de sa Compagnie, sur le théâtre nouveau (parfois repris de précédentes publications), sur certaines pièces et la conception de leur mise en scène (par exemple *le Médecin malgré lui, le Malade imaginaire, les Caprices de Marianne*), sur l'esthétique (*le Théâtre sera sauvé*, dans le programme de « *Comme tu me veux* » et dans quelques suivants). — Une brochure hors série, ayant l'aspect d'un programme, parut en 1931, comme document de propagande, sous le titre : *Le Théâtre Montparnasse et la Compagnie Gaston Baty.*

A partir de la saison 1936-37, ces programmes portent un numéro d'ordre; le premier ainsi présenté est : XX. - *Madame Bovary* (texte sur le roman et son adaptation); puis : XXI. - *Les Ratés.* — XXII. - *Faust* (étude sur *La légende de Faust*). — XXIII. - *Madame Bovary* (reprise). — XXIV. - *Cris des Cœurs* et *les Caprices de Marianne* (reprise) (étude sur *les Caprices*). — XXV. - *Madame Capet.* — XXVI. - *Arden de Feversham* (étude sur *La Scène élisabethaine*). — XXVII. - *Dulcinée* (note sur la pièce). — XXVIII. - *Manon Lescaut.* — XXIX. - *Maya.* — XXX. - *Phèdre* (notice importante). — XXXI. - *Le Bourgeois romanesque* (reprise). — XXXII. - *Un Garçon de chez Véry*, et *les Caprices* (reprise). — XXXIII. - *Madame Bovary* (reprise). — XXXIV. - *La Mégère apprivoisée* (étude sur la pièce avec un hommage à Gémier). — XXXV. - *Marie Stuart.*

Les programmes suivants sont des programmes « de guerre », en pleine restriction de papier : XXXV (réédition) : *Marie Stuart; XXXVI : la Mégère apprivoisée;* XXXVII : *Macbeth* (les notices y figurent en petits caractères; celle sur l'adaptation et la mise en scène de *Macbeth* est importante).

Le programme XXXVIII est celui du premier spectacle (*Hedda Gabler*) monté par Marguerite Jamois (la notice y est de H.-R. Lenormand). — XXXIX : *Le Grand Poucet* (dernier spectacle sous l'occupation). — XL. - *Emily Brontë.* — XLI. - *Lorenzaccio* (notice importante). — XLII. - *La Mégère apprivoisée* (reprise). — XLIII. - *Electra* (spectacle monté par Marguerite Jamois). — XLIV. - *L'Amour des Trois Oranges* (dernière mise en scène de Gaston Baty au Th. Montparnasse. La notice est d'Alexandre Arnoux. Ce programme, encore mince, reprend un format plus normal).

DANS « LES *CAHIERS DU THÉATRE* » (REVUE DE LA « SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉATRE »), CAMPAGNE POUR LA RECONNAISSANCE DE LA PROPRIÉTÉ DE LA MISE EN SCÈNE ET DES DROITS DU METTEUR EN SCÈNE :

N° 1 (mars 1926) : Rapport de la « Section de la Mise en scène » (avec *définition des termes fondamentaux*).

N° 2 (août 1926) : Proposition sur « *la propriété de la mise en scène* ».

N° 6 (août 1929, cahier consacré au compte rendu du Congrès de la S.U.D.T. à Barcelone) : Causerie de Gaston Baty : « *Propriété de la mise en scène* », illustrée par la mise en scène du *Dibbouk* fixée sur un film de photoscopie, et suivie d'un débat.

N° 7 (décembre 1930, cahier consacré au compte rendu du Congrès de la S.U.D.T. à Hambourg) :
a) Sténographie d'une réplique importante à Léopold Jessner sur « *le Classique au Théâtre* » ;
b) Communication sur la « *Défense des Droits du Metteur en scène* ».

Gaston Baty s'éloigna ensuite des travaux de la S.U.D.T., malgré son attachement pour Gémier. Il chercha un terrain plus réaliste pour poursuivre cette campagne, dont il avait été l'un des pionniers, qui devait aboutir à la reconnaissance des droits du metteur en scène et à la fondation du Syndicat des Metteurs en scène.

Lettre sur le Théâtre des Jeunes Auteurs (*Comœdia*, 18 juillet 1925).

Sur la Mise en scène, interview prise par Léopold Lacour pour une enquête : *La mise en scène en France et à l'Etranger; En France :* X. - *M. Gaston Baty* (*Comœdia*, 19 août 1925).
Suivant son habitude, Gaston Baty a écrit son texte remis à l'interviewer. Il y a donc là des pages authentiquement de lui, et non des interprétations. L'article était très important à sa date. Gaston Baty reprit ensuite maintes fois les mêmes formules.

Lettre à Pierre Lazareff (*Le Soir*, 8 septembre 1925). Réponse à une enquête sur le théâtre.

Sur H.-R. Lenormand, interview prise par Gaston Picard pour un numéro spécial d' « Hommage à H.-R. Lenormand » (*Vient de paraître*, août 1925).

On ferme, article précédé d'un portrait de G. Baty par Paul Reboux (*Paris-Soir*, 2 septembre 1925).
Ce fut un article-bombe qui déchaîna maintes polémiques. Il a pour thème la fermeture définitive du Th. du Vaudeville et pour conclusion : « Remercions donc les directeurs de la Paramount d'avoir balayé le Vaudeville ».

Pleure-t-on encore au théâtre ? Réponse à une enquête de Marc Hérelle (*Le Soir*, 22 juin 1926).

Les trois pièces qui devraient être au Français... Réponse à une enquête de Paul Gordeaux (*Le Soir*, 20 juin 1926).

Dans sa lettre-réponse, G. Baty, qui souhaiterait au répertoire un mystère et des élizabéthains, désigne comme pièces modernes : *la Tour de Nesles, l'Annonce faite à Marie* et *les Mariés de la Tour Eiffel.*

Lettre à Benjamin Crémieux (*Les Nouvelles Littéraires,* 23 octobre 1926). Benjamin Crémieux titre le commentaire dont il accompagne cette lettre : *Saint-Thomas contre Racine.*

Baty y répond à un article précédent de B. Crémieux (*Les Nouvelles Littéraires,* 9 octobre 1926) : *Saint-Thomas contre Racine ou l'antihumanisme au théâtre* écrit à propos de la publication du volume *le Masque et l'Encensoir.*

Ces deux articles sont très importants parce qu'ils traitent, sur un plan élevé, de l'un des débats essentiels ouverts à propos de G. Baty.

L'Exposition du Théâtre allemand à Magdebourg en 1927. Compte rendu en cinq articles de la visite de G. Baty à cette exposition et étude très détaillée (*Chantecler,* 22 et 30 juillet, 6, 13 et 20 août 1927).

Conclusions importantes pour la pensée de Baty.

Avant la Machine à calculer (*Paris-Soir,* 11 novembre 1927). Une avant-première, mais qui commence par des considérations générales intéressantes.

Sur le deuxième volume des Souvenirs d'Antoine (*Le Quotidien,* 25 mars 1928). L'article a été titré par le journal d'une manière quelque peu équivoque : *M. Gaston Baty du « Cartel des Quatre » déclare qu'il suivra la voie que traça Antoine au Théâtre-Libre.*

Sur l'avant-garde, réponse à une question de Georges Chaperot publiée par celui-ci dans : *Il y a maintenant un théâtre d'arrière-garde* (*Candide,* 1er juillet 1928).

Une nouvelle manière de jouer Shakespeare (*Paris-Midi,* 17 septembre 1928).

Pour un nouveau théâtre : les sept voix de la lyre et la parole à sa place (*Comœdia,* 20 septembre 1928). Le premier texte sur « les sept voix de la lyre » parut dans le numéro 2 du *Bulletin de la Chimère.*

Le présent texte a été « retraduit » de l'espagnol, car il parut dans l'*A.B.C.* de Madrid.

La première pièce connue (*Candide,* 8 novembre 1928). Conversation avec l'abbé Drioton sur un texte égyptien (1).

Causerie préliminaire à la représentation du MALADE IMAGINAIRE (Th. de l'Avenue, février 1929). Causerie refaite en tournée, et plus tard au Th. Montparnasse. G. Baty en utilisa l'essentiel dans plusieurs études sur la mise en scène. Et jusque dans *Rideau baissé.* La publication initiale est :

Le Malade imaginaire (*Nouvelle Revue des Jeunes,* 15 janvier 1932).

L'acteur décor (*La Scène,* Bruxelles, juin-juillet 1929).

Allocution prononcée au second Dîner du Théâtre organisé par le Comité France-Amérique (avril 1930). Ce dîner fut suivi de deux autres « communications » faites par Henry Bidou et H.-R. Lenormand. — Toutes trois ont été publiées dans *l'Amérique Latine* (20 et 27 avril 1930).

Montparnasse, évocation radiophonique (probablement en 1930). Seul travail de ce genre fait par G. Baty. A l'émission, il en fut la voix principale.

Causerie préliminaire à la représentation du MÉDECIN MALGRÉ LUI (Th. Montparnasse, janvier 1931). Publiée dans *la Vie Intellectuelle* du 10 février 1931.

Notre « Nécessité » (*Le Mois,* 1er juin-1er juillet 1931).

Pour les Jeunes (*Comœdia,* 10 septembre 1931). Article complété par une lettre à Louis Valray (numéro du 23 septembre).

---

(1) Suite à cet ancien article : dans une interview prise par André Parinaud (*Hommes et Mondes,* novembre 1952), le chanoine Drioton, rentré d'Egypte à la suite des récents événements politiques, annonce : « Je voudrais me consacrer à la mise au point de mes notes sur le théâtre égyptien antique... »

Baty avait envisagé de confier le Th. Montparnasse en matinées (du jeudi ou du samedi) à des jeunes Compagnies — pour (dix ans après la Chimère) commencer à préparer une relève. Louis Valray (qui avait dirigé la Compagnie « les Jonchets ») devait inaugurer cette expérience. Puis Baty décida de faire lui-même le « Théâtre d'essai » : c'est alors qu'il présenta en spectacle d'exception *Chambre d'Hôtel*, de Pierre Rocher, le 11 février 1932. Soutenue par la critique, la pièce repassa en générale « régulière » le 4 avril 1932.

L'Exposition du Théâtre polonais au Salon d'Automne (*La Quinzaine critique*, 25 décembre 1931).

Conférence sur *le Théâtre de demain*, faite le mercredi 5 avril 1933 à « la Jeune République ». Non publiée. Mais ce sont des propos composés avec des thèmes familiers développés par ailleurs. Compte rendu dans *la Jeune République* (14 avril 1933).

« Le Carnaval des Enfants » *à la Comédie-Française* (*Comœdia*, 13 mai 1935). A propos d'une reprise de la pièce de Saint-Georges de Bouhélier.

Pourquoi j'ai mis Madame Bovary *à la scène* (*Le Figaro*, 3 octobre 1936).
La plus importante des avant-premières qu'écrivit Baty, parce qu'il donne ses raisons d'avoir passé outre à celles que Flaubert opposait aux projets de transposition scénique de son roman. Texte repris dans le programme du spectacle. Dans les violentes polémiques suscitées par cette adaptation, il faut, face aux critiques, considérer attentivement ce plaidoyer de bonne foi : car la pureté des intentions respectueuses de Baty ne devrait pas être méconnue, même si l'on est en désaccord sur le principe, le procédé et les résultats.

Théâtre qui s'en va... Théâtre qui vient... Conférence organisée par « Rive Gauche » (19 janvier 1937). Très importante. Publiée en six articles par *le Figaro* : 26 janvier 1937 : *Le Théâtre du Boulevard est mort : Vive le Théâtre !* — 2 février : *Quatre dangers menacent le Théâtre : I. - La Littérature.* — 9 février : II. - *Le Metteur en scène.* — 16 février : III. - *L'actualité.* — 23 février : IV. - *Le manque de cohésion du public actuel.* — 2 mars : *Tous les espoirs sont permis.* — 3 mars : Erratum important.
Une somme de la pensée de Gaston Baty exprimée sous une forme volontairement percutante et parfois paradoxale.

La Phèdre *de Racine*, conférence à l'Université des Annales (Salle du Cercle militaire, jeudi 29 février 1940). Scènes interprétées par Marguerite Jamois, Marguerite Coutan-Lambert et Paul Delon. En avant-première au spectacle présenté au Th. Montparnasse le 9 mars.
Publiée dans *Conférencia* (34e année, N° X, 1er mai 1940) avec 5 illustrations.
Reprise, comme un texte capital, dans *Rideau baissé*.

Restauration de la Comédie-Française (*Opéra*, 3 avril 1946).

Message dans le N° 1 (octobre-décembre 1947) de la *Revue Internationale de Théâtre*. (Edit. « Amphithéâtre », Bruxelles).

« ...Dans un monde qui périt d'être divisé contre lui-même, le théâtre peut rendre à tous les hommes une patrie commune — à condition qu'il sache ignorer les passions, les haines, les idéologies de nos contemporains, se fermer aux réalités provisoires, se réfugier dans la seule vérité du rêve. »

Présentation de « Sapho » à la Radiodiffusion française (20 novembre 1948).

Nous publions plus loin une liste d'articles de Gaston Baty consacrés aux Marionnettes.



VI

OUVRAGES ET ÉTUDES
SUR
GASTON BATY

a) SOURCES

Les documents et ouvrages suivants, indispensables pour une étude approfondie de Gaston Baty et de son œuvre, offrent tous les éléments de base de cette étude :

1) *Bulletin de « la Chimère »* (collection de 13 bulletins et programmes) (Rédacteur : Simon Gantillon).

2) Collection des programmes du Studio des Champs-Elysées-Gaston Baty.

3) Collection des programmes du Théâtre de l'Avenue-Gaston Baty.

4) Collection des programmes du Théâtre Montparnasse-Gaston Baty. (On a vu au chapitre « Etudes et articles de G. Baty » une analyse de ces collections).

5) *Collection de* « MASQUES », « Cahiers d'art dramatique », puis « Bibliothèque d'art dramatique » (Firmes d'éditions successives : « Société des Spectacles Gaston Baty ». Edit. Rieder; Edit. Coutan-Lambert — au Th. Montparnasse; Edit. O. Lieutier. Mais, pratiquement, ce furent toujours des éditions Gaston Baty). (Rédacteur en chef de 1926 à 1930 : Hanry-Jaunet).

Consulter spécialement les cahiers I, IV, X, XVIII, XXV.

Mais toute la collection est indispensable; elle est ainsi constituée :

I. - *Inventaire* (paru en septembre 1926, rédigé par Hanry-Jaunet et Gaston Baty).

II. - *Têtes de Rechange,* spectacle en trois parties de J.-V. Pellerin.

III. - *H.-R. Lenormand.* Etude par Hanry-Jaunet.

IV. - *Le Théâtre nouveau.* Etude par Gaston Baty.

V. - *Maya,* spectacle en un prologue, 9 tableaux et un épilogue de Simon Gantillon.

VI. - *Le théâtre d'art à New-York.* Etude par Léonie Jean-Proix.

VII. - *Intimité,* pièce en un acte de J.-V. Pellerin.

VIII. - *L'Invitation au Voyage,* version nouvelle en 3 actes et 4 tableaux de J.-J. Bernard.

IX. - *Le théâtre Yddisch.* Etudes par Maurice Courtois-Suffit et Edmond Fleg.

X. - *Studio des Champs-Elysées* (1924-1928). Memoranda établi par Hanry-Jaunet, avec une introduction de Gaston Baty.

XI. - *Jean-Jacques Bernard.* Monographie par Paul Blanchart.

XII. - *Cris des Cœurs,* spectacle en 3 pièces de J.-V. Pellerin.

XIII. - *Visage de Shakespeare.* Essai par Gaston Baty.

XIV. - *Hamlet, prince de Danemark.* Première version de la tragédie de William Shakespeare. Traduction de Théodore Lascaris.

XV. - *Départs.* Spectacle en 15 tableaux de Simon Gantillon.

XVI. - *Saint-Georges de Bouhélier.* Monographie par Paul Blanchart.

XVII. - *Karl et Anna.* Pièce en 4 actes de Leonhard Frank. Version française de Jean-Richard Bloch.

XVIII. - *Dix ans de théâtre : de la Comédie-Montaigne au Théâtre Pigalle.* Etude et memoranda par Auguste Villeroy. Le Ier Cahier : *Inventaire,* y est repris.

XIX. - *Le Simoun.* Version nouvelle en 15 tableaux de H.-R. Lenormand.

XX. - *L'ancien Théâtre Montparnasse.* Notes de petite histoire par André Warnod.

XXI. - *Le Dibbouk,* légende dramatique en 3 actes de An-Ski. Version française de Marie-Thérèse Kœrner.

XXII. - *Terrain vague,* spectacle en 3 parties de J.-V. Pellerin.

XXIII. - *Les Dieudieux.* Moralité en 3 actes et 7 tableaux, dont un prologue, deux intermèdes et un épilogue, par Edmond Fleg.

XXIV. - *Théâtre classique de Guignol.* « Pièces choisies du répertoire lyonnais ancien, 1808-1865. Première série ». Contient : *La Racine d'Amérique, La Redingote, Le Déménagement.*

XXV. - *Témoignages.* Etudes critiques par J.-J. Bernard. Contient notamment le texte de deux conférences importantes : *Le Théâtre et l'Esprit international* (aux « Amitiés Internationales », le 24 mars 1928) ; *De la valeur du Silence dans les Arts du Spectacle* (au Théâtre Montparnasse, le 22 novembre 1930).

XXVI. - *Crime et Châtiment.* « 20 tableaux adaptés et mis en scène par Gaston Baty d'après F.-M. Dostoïewsky ».

XXVII. - *Le Physique au Théâtre.* « Recherches de critique expérimentale par Pierre Abraham » (paru le 15 décembre 1933).

Des cahiers suivants : *Têtes de Rechange* (II), *Maya* (V), *Intimité* (VII), *Cris des Cœurs* (XII), *Hamlet, prince de Danemark* (XIV), *Départs* (XV), *Karl et Anna* (XVII), *le Simoun* (XIX), *Terrain vague* (XXII), *Les Dieudieux* (XXIII), *Théâtre classique de Guignol* (XXIV), *Témoignages* (XXV), *Crime et Châtiment* (XXVI), il y eut un tirage de luxe, en volumes tirés à 50 exemplaires sur pur fil Lafuma. (1)

Le dernier de ces « cahiers » est, même en son édition courante, un véritable volume de 196 pages, dont l'édition de luxe comprend 100 exemplaires sous reliure cuir souple.

Mais les 26 premiers cahiers étaient, suivant leur importance, des brochures ou des plaquettes, sous deux couleurs de couvertures : orange d'abord, puis crème pour la XXVe et la XVIe ou pour une nouvelle présentation de quelques-unes des précédentes.

Pour la suite de la collection — devenue « *Bibliothèque...* » au lieu de « *Cahiers* » — les volumes ne portent plus de tomaison. Ils s'échelonnent ainsi :

28. - *Guignol.* « Pièces du répertoire lyonnais ancien, choisies, reconstituées et présentées par Gaston Baty » (1934).

Le volume reprend les trois pièces du cahier XXIV et y ajoute cinq autres pièces alors annoncées comme devant constituer une 2e série (*Au clair de la Lune; le Testament; Chantera, chantera pas*) et une 3e série. A cette 3e série auraient donc vraisemblablement appartenu *le Duel* et *la Consulte.*

---

(1) La pièce de Simon Gantillon : *Bifur,* fut éditée en 1932, hors de la collection « Masques », sous la firme de la « Librairie Théâtrale » ; mais, à cette différence de firme près, elle se présente comme un volume de la collection, avec son tirage de luxe.

29. - *Cris des Cœurs.* « Spectacle en 2 parties » de J.-V. Pellerin (1935). C'est une seconde version, représentée au Théâtre Montparnasse le 3 décembre 1935. La première version, créée au Théâtre de l'Avenue le 10 mai 1928, avait constitué le cahier XII.

30. - *Madame Bovary.* « 20 tableaux adaptés et mis en scène par Gaston Baty d'après Gustave Flaubert » (1936).

31. - *Le Théâtre Joly.* « Les Crèches et les Marionnettes lyonnaises à fils. Pièces recueillies et présentées par Gaston Baty » (1937).

32. - *Faust.* « Tragédie de Gœthe transposée en un prologue, 17 tableaux et un épilogue par Edmond Fleg » (1937).

33. - *Dulcinée.* « Tragi-comédie en 2 parties et 9 tableaux par Gaston Baty » (1938).

34. - *Trois p'tits tours et puis s'en vont...* « Les théâtres forains de marionnettes à fils et leur répertoire. 1800.1890 ». Textes recueillis ou restitués et études par Gaston Baty (1942).

La collection se termine par un cahier de présentation différente, bien qu'il appartienne à la même série et porte également la vignette « le cœur et la rose » jointe à la firme Odette Lieutier; ce n'est plus un volume, mais un cahier comme ceux de la première série, et sous couverture grise (difficulté des éditions du temps de guerre...) :

35. - *La Célestine*, « tragi-comédie de Fernando de Rojas (1492) ; adaptation en 8 tableaux de Paul Achard » (1942).

Au catalogue de la Bibliothèque nationale, *Trois p'tits tours...* porte une autre cote que celle de la collection. Sous la cote « *Masques* » : 8° Y 524, la tomaison des volumes de la 2e série, qui va donc seulement jusqu'à 34, ne correspond pas à l'ordre de publication que nous avons rétabli ici. Cette tomaison différente est la suivante : 28. *Cris des Cœurs;* 29. *Bovary;* 30. *Faust;* 31. *Théâtre Joly;* 32. *Célestine;* 33. *Guignol;* 34. *Dulcinée.*

Toutes les « sources » qui viennent d'être indiquées ont été établies par G. Baty lui-même ou directement sous son contrôle. La méthode qu'il apportait ou qu'il exigeait en tout fait de cet ensemble un exposé complet et raisonné de son effort. Ces ouvrages ou documents, complétant ses propres écrits, offrent le panorama de sa carrière.

Mais on y joindra les *ouvrages de base* suivants :

Paul Blanchart : *Gaston Baty*, monographie dans la collection « Choses et Gens de Théâtre » (Edit. de « la Nouvelle Revue Critique », 1939) ;

Firmin Gémier, un volume de la collection « le Théâtre et les Jours » (Edit. de l'Arche, 1953) ; à consulter pour la partie de la carrière de Baty parallèle à celle de Gémier; contient un texte inédit de Baty : *Gémier et Reinhardt;*

Gaston Baty, un volume de la collection « le Théâtre et les Jours » (Edit. de l'Arche, à paraître en 1953) ; ce n'est pas une réédition de l'ouvrage de 1939, mais, partant de lui, un livre plus important et neuf dans la plus grande partie de son développement.

Robert Brasillach : Chapitre sur Gaston Baty dans *Animateurs de Théâtre* (Corréa édit., 1936). Ce chapitre est exactement la reproduction d'une étude parue dans *la Revue des Deux-Mondes : « Animateurs de Théâtre : III. M. Gaston Baty »* (15 septembre 1936). Les points de vue sont souvent divergents entre le commentateur et le metteur en scène; et leurs polémiques furent vives.

Maurice Brillant : préface au livre de G. Baty : « *le Masque et l'Encensoir* (préface de 138 pages dans un volume qui en compte 324) (Bloud et Gay édit., 1926). Ce fut la première étude d'ensemble, très complète, très fouillée, sur G. Baty. Elle demeure un document capital.

On la poursuivrait chronologiquement en reprenant les très importants articles de critique que Maurice Brillant consacra à chaque nouveau spectacle monté par Baty dans la revue « *le Correspondant* » qui parut jusqu'en 1933.

Raymond Cogniat : *Gaston Baty* (vol. II de la collection « les Metteurs en scène » dirigée par Catherine Valogne. « Les Presses littéraires de

France » édit., 1953). Etude qui répond avec pertinence à l'objet précis de la collection, illustrée de 8 photos de mises en scène.

François Porché : *Hommes de Théâtre : Gaston Baty* (*Revue de Paris*, 15 août 1935). Fait partie d'une série d'études commencée les années précédentes (Lugné-Poe, 1er août 1931; J. Copeau, 15 août 1931; Ch. Dullin, 1er septembre 1932). Etude d'un intérêt majeur.

Parmi les articles que la critique consacra aux spectacles de G. Baty, on pourra rechercher les feuilletons d'Henry Bidou (*Journal des Débats*) qui suivit l'effort de Baty avec une sympathie particulière. Dans les quotidiens *la Volonté* (entre 1925 et 1934) et *le Soir* (jusqu'en mars 1932), il y eut nombre de chroniques et d'études de Paul Blanchart et d'Auguste Villeroy qui portaient le témoignage de deux chroniqueurs effectivement et attentivement mêlés à la vie des entreprises de Gaston Baty, posant au gré de l'actualité des documents pour son histoire.

b) OUVRAGES A CONSULTER

Pierre Abraham : *les Besoins collectifs et le Spectacle* dans « l'Encyclopédie française » (tome XVI : *Arts et Littératures dans la Société contemporaine;* 16.76.1 à 16.76.12. Spécialement : *le succès au Théâtre*, 16.76.2).

Une Figure, deux Visages. Un volume de 52 pages, hors commerce (Edit. N.R.F., 1934). Etude sur les dissymétries faciales et leur interprétation caractériologique; sur Gaston Baty, pages 43 à 46, avec 4 photos, dont un portrait naturel et trois truquages expérimentaux.

Cette étude est un complément de l'ouvrage de Pierre Abraham : *le Physique au Théâtre* (« Masques », XXVII).

L'édition mentionnée ici est un tirage à part de deux articles parus sous le même titre dans la N.R.F. (N° 246 du 1er mars 1934 et N° 247 du 1er avril 1934).

A noter que dans les années précédentes, Pierre Abraham avait appartenu à quelques distributions du Théâtre Montparnasse-Gaston Baty.

C. de Acevedo : *Valeurs spirituelles françaises*. Entretiens avec François Mauriac, Louis de Broglie, Louis Aragon, René Huyghe, Gaston Baty et Claude Delvincourt. Préface d'André Siegried (Edit. du Pavois, 1946). Voir : Chapitre V. — *En écoutant Gaston Baty parler avec amour de son métier.*

Francis Ambrière : *la Galerie dramatique* (1945-48). Collection « Mises au point » dirigée par Louis Perche (Edit. Corréa, 1949).

Etudes sur « le Théâtre français depuis la Libération » et recueil d'articles, par l'un des critiques les plus rigoureux contre Gaston Baty et ses théories.

On trouvera notamment les critiques relatives à *Lorenzaccio*, p. 90; *l'Amour des Trois Oranges*, p. 185; et aux reprises de *Maya* et de *Prosper*, p. 375.

Paul Blanchart : *Histoire de la Mise en scène*. Collection « Que sais-je ? », N° 309 (Presses Universitaires, 1948). Pages 111 à 114.

Le Théâtre de H. R. Lenormand, apocalypse d'une société (Edit. « Masques », revue internationale d'art dramatique; « Documents sur le Théâtre contemporain, n° 1 »; 1947). Gaston Baty en est le dédicataire.

Survivance d'une tradition (*la Commedia dell'Arte*) dans : *Une Tradition théâtrale : de Scaramouche à Louis Jouvet* » (4e volume de la collection « Théâtre » de Paul Arnold. Edit. du Pavois, 1945). Notamment pages 292 et 293.

Jean-Richard Bloch : *Destin du Théâtre* (Edit. Gallimard, 1930). Gaston Baty en est le dédicataire.

André Boll : *Du Décor de Théâtre. Ses tendances modernes* (E. Chiron édit., 1926). L'ouvrage est surtout consacré aux réalisations d'André Boll et à ses conceptions. Mais p. 29 : *les Idées de Gaston Baty.*

La Mise en scène contemporaine; son évolution (5e volume de la coll. « Choses et Gens de Théâtre », édit. de « la Nouvelle Revue Critique », 1944). Page 43 : sur Gaston Baty (« ... la perfection dans l'erreur ». André Boll et Gaston Baty avaient pourtant travaillé ensemble : voir au chapitre : Mises en scène). Planche 35 : décor de *Maya*. Date de naissance de G. Baty inexacte au lexique.

Denise Bourdet : *Edouard Bourdet et ses amis* (Edit. « la Jeune Parque », 1948).

Voir chap. VI sur Edouard Bourdet à la Comédie-Française et les « Quatre ».

Robert Brasillach : *Notre avant-guerre* (Plon édit., 1941). Chapitres I et V *passim*.

A cette formule qu'on y rencontre : « C'est un esprit habile, bien que faux », peut correspondre cette dédicace de Gaston Baty en tête de « *Phèdre et la mise en scène des classiques* » : « ... par-delà nos polémiques de jadis... »

Pierre Brisson : *Au Hasard des soirées* (Gallimard édit., 1935). Page 93 : *Le premier « Hamlet »* (feuilleton du « Temps », 29 octobre 1928).

Du meilleur au pire (A travers le Théâtre) (Gallimard édit., 1937). Page 68 : *Les Caprices de Marianne*. La présentation de M. Gaston Baty. Octave amoureux de Cœlio ? Le rôle de Marianne (« *le Temps* ». 26 janvier 1936). Page 124 : *Devoirs et libertés du metteur en scène*. Page 228 : *Pièces de guerre :* A propos de *Karl et Anna* de Léonhard Frank.

Le Théâtre des Années folles. Collection « Bilans » dirigée par Gérard Baüer (Edit. du Milieu du Monde, Genève, 1943). Pages 46-49; pages 131-132 (sur *le Chandelier à la Comédie-Française*); parmi les illustrations, photo de Gaston Baty par Harcourt.

Edouard Champion : *La Comédie-Française : Année 1936* (Stock édit.).

La Comédie-Française : Année 1937 (Libr. Munier, 132, boul. Malesherbes). Dernier volume de la série.

A consulter pour les premières mises en scène de Gaston Baty au Théâtre-Français.

Maurice-Edgar Coindreau : *La Farce est jouée : vingt-cinq ans de théâtre français* (1900-1925), avec préface de Simone de Caillavet-Maurois (Edit. de la Maison française, New-York, 1942).

Panorama et répertoire important. Sur Gaston Baty, *passim;* spécialement p. 211-226.

Raymond Cogniat : *De la Mise en scène, essai d'esthétique* (Edit. « Masques », revue internationale d'art dramatique; « Documents sur le Théâtre contemporain N° 2; Société générale d'Editions, 1947).

Voir : p. 22 : sur le décor et la scène à compartiments; p. 23-24 : sur les escaliers et sur *Lorenzaccio;* p. 34-35 : sur la scène tournante et *Prosper;* p. 38-39 : décors simultanés; sur *Bovary* et *Crime...;* p. 40 : décor ouvert : sur *Chandelier, E. Brontë, le Sourd;* décor transparent : sur *Cri des Cœurs;* p. 43-44-45 : sur les proportions de la scène : *Crime, Ratés, Bovary, Lorenzaccio*. Croquis : décor de Touchagues pour *Un Chapeau de paille d'Italie* et de Bertin pour *le Sourd ou l'Auberge pleine*.

Benjamin Crémieux : *Les Tendances actuelles du Théâtre* dans « l'Encyclopédie française » (tome XVII : *Arts et Littératures dans la Société contemporaine*, 1936, 17.30.1 à 17.30.11). Spécialement : *Orientations nouvelles* (17.30.10).

Illustrations (photos Lipnitzki) : *Le Simoun au Pigalle* (17.71.7); *Le Dibbouk* (17.71.7), *Prosper* (17.71.10), *Crime et Châtiment* (17.71.11) à Montparnasse.

« ...Gaston Baty semble avoir résolu de prendre lui-même à son compte tous les éléments du spectacle (il a ainsi adapté *Crime et Châtiment* et une pièce algérienne *Prosper*), ménageant à son gré la part du texte, du décor, des lumières, de la musique, des chœurs. Mais si l'on regarde d'un peu près, on s'aperçoit que Gaston Baty laisse la première place au dialogue, qu'il choisit simplement des textes dramatiques qui ne se suffisent pas à eux-mêmes, qui réclament, pour donner leur rendement maximum, le concours de tous les autres éléments scéniques.

« Il cherche à éveiller chez les spectateurs assemblés un frisson d'ordre religieux, tout au moins à amorcer une méditation sur la condition humaine. Personnellement catholique, Gaston Baty a jusqu'ici évité les pièces catholiques d'inspiration. Il a commencé par grouper autour de lui un certain nombre d'auteurs très différents, mais qui, tous, faisaient au mystère sa part. »

Benjamin Crémieux
(*Encyclopédie Française.*)

Intéressant à rapprocher de la polémique Baty-Crémieux en 1926, lors de la publication de *Le Masque et l'Encensoir* (*Les Nouvelles Littéraires*, 9 et 23 octobre 1926).

Dictionnaires : *Dictionnaire biographique français contemporain* du Centre International de Documentation (Edit. Pharos), tome Ier (1950). Une notice sur Gaston Baty.

Dictionnaire des Contemporains édité par « le Crapouillot » (N° 8 de la nouvelle série, février 1950). Biographie, suivie d'une notice (cruelle...) de Paul Guth.

Larousse Mensuel : toute la collection qui, pour l'avant-guerre, contient des analyses critiques des principales pièces du répertoire Baty de Gérard Baüer; puis (année 1947, consacrée à l'époque de la guerre, et années suivantes) des articles importants sur le théâtre, comme : *les Théâtres du Cartel* par Jacques Carat (n° 414, février 1949) ; *Petite Histoire des Marionnettes* par Paul Blanchart (n° 438, février 1951), avec une photo de *la Marjolaine; le Castelet* par Paul Blanchart (n° 441, mai 1951), avec deux photos du castelet des « Marionnettes à la Française » ; *Gaston Baty* par René Bailly (n° 460, décembre 1951) qui analysa d'autre part, au fil de l'actualité, les derniers spectacles de G. Baty; 3 illustrations.

Marcel Doisy : *Le Théâtre français contemporain* (Edit. La Boétie, Bruxelles, 1947).
Sur Gaston Baty : pages 58 à 63; et certaines notices sur des auteurs de Baty (notamment Gantillon, J.-V. Pellerin, J.-J. Bernard, Marcelle-Maurette et Denys Amiel).

Lucien Dubech : *La Crise du Théâtre* (Edit. Librairie de France, 1928).
L'un des ouvrages les plus « partisans » que l'on puisse lire sur le théâtre de cette époque, écrit par l'un des adversaires les plus résolus et les plus obstinés de Gaston Baty. Il le compte parmi les responsables des « chapelles de la malfaçon », mêlé au « grand dérangement » ; il tient sa théorie dramatique pour un « moulin à vent » et compte son effort « au nombre des tentatives qui n'inspirent pas confiance ». Ce qui constitue la synthèse de toutes les critiques qu'au fil de l'actualité Lucien Dubech consacra aux spectacles de Baty dans *l'Action Française.*
Dans cet ouvrage, d'ailleurs, Gémier et Lugné-Poe ne sont pas mieux traités; et L. Dubech étudie et discute Copeau et les « triumvirs » : Jouvet, Dullin, Pitoëff.
Voir notamment : page 50 : sur la Baraque de la Chimère; chapitre X : « l'Ecole du Silence » (« M. Baty joua le rôle de l'Ilote ivre... ») ; p. 130-131 : bilan de Baty; chapitre XXIV : « la Fuite en Bourgogne » (à propos de Copeau) ; p. 198-199 : sur *Maya.*

Dans un autre ouvrage : *Le Théâtre* (1918-1923) (Plon édit., 1925), L. Dubech a recueilli ses critiques sur *le Simoun* et sur *les Amants puérils;* mais il n'est question que des pièces, non de Baty.

Dussane : *Notes de Théâtre* (Lardanchet édit., 1951).
Spécialement pages 81 à 85 (avec une critique très fouillée de la réalisation de *Bérénice*) ; pages 265-266 (sur les marionnettes).

Jean-Jacques Gautier : *Paris-sur-Scène : dix ans de théâtre* (1941-1951) (Edit. Jacques Vautrain, 1951).
Il n'y est recueilli que les critiques sur deux spectacles : p. 76 : sur *Bérénice;* p. 126 : sur la reprise de *Prosper.*

André-Charles Gervais : *Marionnettes et Marionnettistes de France* (Bordas édit., 1947). Pages 111 à 118 : *les Marionnettes à la française de*

Gaston Baty; 15 photographies. (A.-Ch. Gervais fut l'un des interprètes-manipulateurs de la Compagnie Baty en 1944.)

Importante bibliographie que précède cette note :

« Si nous avons entrepris de dresser un inventaire des ouvrages français consacrés aux marionnettes, c'est sur l'initiative et suivant les conseils de Gaston Baty. »

Propos sur la Mise en scène (Editions Françaises Nouvelles, Grenoble, 1943). Gaston Baty en est le dédicataire; c'est l'ouvrage d'un disciple attentif et érudit. Pourtant des critiques ne manquent pas dans la IIe partie qui est une *Enquête sur la mise en scène;* page 40, réponse de Gaston Baty; on y retrouve ses formules coutumières. 26 autres réponses.

Photos de *Cris des Cœurs, les Ratés, les Caprices de Marianne, le Malade Imaginaire, Têtes de Rechange, Hamlet, Prosper, Crime et Châtiment, Un Chapeau de Paille d'Italie, Dulcinée, Madame Bovary, la Farce de Popa Ghéorghé.*

La IVe partie présente, comme exemple de notation de la mise en scène, une partie de celle de *l'Opéra de Quat'Sous.*

Henri Gouhier : *L'Essence du Théâtre, précédé de Quatre Témoignages par Georges Pitoëff, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty* (Coll. « Présences », Plon édit., 1943).

Une synthèse des idées d'Henri Gouhier sur le théâtre avait été exprimée sous le même titre : *l'Essence du Théâtre* dans une conférence donnée à l'Université de Lille le 14 janvier 1939 et publiée dans la *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation* publiée par la Faculté des Lettres de l'Université de Lille (Nouvelle série, fascicule 26; avril-juin 1939).

Le Théâtre et l'Existence (Coll. « Philosophie de l'Esprit », Aubier Edit. Montaigne, 1952). Inséparable du précédent ouvrage : « C'est la même recherche qui continue. »

Henri Gouhier ayant toujours suivi avec une attention sympathique les efforts de Gaston Baty — et la « doctrine » du metteur en scène ne pouvant pas être indifférente au philosophe —, on aura intérêt à recourir également aux articles de critique écrits au fil de l'actualité et donnés par Henri Gouhier à *la Vie Intellectuelle.*

Dans *Encyclopédie Française : tome XVI : Arts et Littératures dans la Société contemporaire* (1935) :

Les besoins individuels et le théâtre, par Henri Gouhier (16.88.4 à 16.88.6).

Jean Hort : *Les Théâtres du Cartel* (Edit. d'art Albert Skira, Genève, 1944). Le chapitre VI est consacré à Gaston Baty (avec photo Harcourt).

« ... un magicien des éclairages au service d'une mystique spectaculaire. »

Réserve et critique : « Pourquoi n'étions-nous jamais émus *en profondeur ?* »

Pages 200-201 : « L'œuvre du Cartel n'eût pu s'accomplir victorieusement sans les efforts répétés de Gaston Baty pour la découverte d'un art nouveau. » (On sait que Jean Hort appartint à la troupe de Pitoëff.)

René Lalou : *Le Théâtre en France depuis 1900.* Collection « Que sais-je ? » N° 461 (Presses Universitaires, 1951). Pages 60 à 65.

« Sa propre *Dulcinée* le montra plutôt intoxiqué de réminiscences littéraires. »

André Lang : *Tiers de Siècle* (Plon édit., 1935).

1re partie : *l'Equipée des Jeunes Auteurs* (Paru d'abord dans *les Annales* en 1933).

H.-R. Lenormand : *Confessions d'un Auteur dramatique* (Albin Michel édit. Tome Ier : 1949; tome II : 1953).

Les tables des matières de ces deux volumes comportent des sommaires détaillés qui indiqueront quels chapitres consulter. Etant entendu qu'un portrait n'est pas uniquement à la ressemblance du modèle, mais, pour une part, reflète la vision et le tempérament de celui qui le trace, il faudra

tenir compte que, si Lenormand et Baty furent très accordés pour de communes batailles artistiques, leurs positions spirituelles étaient si dissemblables que parfois Lenormand ne fixe Baty qu'à travers sa conception personnelle des êtres et des sentiments. C'est ce qui, à la fois, fait l'intérêt considérable de ces pages et leur confère un aspect parfois tendancieux sous leur allure de « confessions ». De toute manière, et quoi qu'il en soit, elles ne peuvent pas être ignorées.

Marguerite Jamois. Collect. « Masques et Visages » dirigée par Roger Gaillard (Calmann-Lévy édit., 1950).

Jan Mara : *Les Trois Coups... de Crayon* (Odette Lieutier édit., 1944). 50 planches de caricatures théâtrales, préfacées par Jean Sarment. Planche 32 : Gaston Baty.

Masques (1) (Albums de la revue internationale d'art dramatique... Société générale d'éditions. Sous la direction de Ru Morsel et Mireille Marin).

N° 1. - *Théâtre 1944-46* (Notices, photos et extraits de presse. Octobre 1946) : une page sur *Emily Brontë* (créé le 27 février 1945) ; trois pages sur *Lorenzaccio* (créé le 10 octobre 1945).

N° 3. - *Art et Transfiguration* (mars 1947) : Paul Blanchart : *l'Inconscient au Théâtre*. (C'est dans ce même numéro que figure l'étude de Gaston Baty : *le Décor et la Lumière*, précédemment mentionnée.)

N° 5. - *Théâtre 1946-47*. Photos de *l'Amour des Trois Oranges* et de *Bérénice*. La « querelle » de *Bérénice* est soutenue par Georges Huisman dans un article sur *les Subventionnés* analysant leur activité dans cette saison.

Léon Moussinac : *Tendances nouvelles du Théâtre* (Albert Lévy édit., 1931) ; p. 18 : maquette de W.-R. Fuerst pour *Empereur Jones* (la mise en scène est indiquée comme étant de Gémier) ; p. 25-26 : une citation de Baty ; planche 25 : *Le Dibbouk* de Sholem An Ski : 4 décors d'après les aquarelles originales de Gaston Baty, avec une citation de lui.
Comparaison curieuse avec la planche 93 : *le Dibbouk* au Théâtre Habima à Moscou en 1922 (mise en scène de Vaghtangov, décors de Nathan Altmann).

Traité de la Mise en scène (Edit. Ch. Massin et Cie, 1948).
Passim. Notamment : p. 89-91 ; 122-123 ; 143 ; 150-151-152 ; p. 162-163 : d'après A.-Ch. Gervais, mise en scène de *l'Opéra de Quat'sous* ; schéma de l'appareillage électrique du plateau ; p. 51 : croquis de la scène tournante pour *Prosper* (1934).

L'ouvrage de Léon Moussinac : *la Décoration théâtrale* (Rieder édit., 1922) est antérieur aux efforts décisifs de G. Baty ; mais il aboutit à cette conclusion : « Les recherches du Vieux-Colombier, les essais de mise en scène de Lara à « Art et Action », de Dullin à « l'Atelier », de Baty à « la Chimère », sont une affirmation de ce besoin de perfection. »

Marcel Raymond : *Le Jeu retrouvé*, préface de Gustave Cohen (Edit. de l'Arbre, Montréal, 1943). Chap. VII : Gaston Baty.

Edmond Sée : *Le Mouvement dramatique* (1929 à 1935), recueil d'articles (Edit. de France. 4 volumes).

Le Théâtre français contemporain, collect. Armand Colin, n° 106 (Colin édit., 1928). 4e édit. : 1950. Pages 146-149 ; 167-170 (sur J.-V. Pellerin) ; 179-180 (sur Simon Gantillon).

---

(1) Voir la note précédente (page 87) sur la différenciation entre *Masques* dirigés par Gaston Baty et cette revue-ci. Pour ces *Masques* nouveaux (1946-48), il y eut trois sortes de publications : les numéros courants du magazine illustré ; des albums-numéros spéciaux que nous inventorions ici ; enfin, dans une série dite « Documents sur le Théâtre contemporain », des volumes de formats et de présentations divers dont nous avons mentionné dans cette liste d'ouvrages à consulter ceux de Paul Blanchart (*le Théâtre de H.-R. Lenormand*) et de Raymond Cogniat (*De la Mise en scène*). Cette entreprise d'éditions a cessé son activité en 1949.

Pierre SONREL : *Traité de Scénographie* (Edit. Odette Lieutier, 1944); p. 196 : plateaux coulissants de *Madame Bovary*, plan et 2 photos; p. 197 : plateau tournant et 2 photos de *Prosper.*

André VILLIERS : *Architecture et Dramaturgie* (Flammarion édit., 1950), dans la Bibliothèque d'Esthétique dirigée par André Veinstein. Communications à la session 1948 du « Centre d'Etudes philosophiques et techniques du Théâtre » (G. Baty était membre du Comité d'honneur). Page 116 : un bref message de Baty empêché d'assister à la séance du 10 décembre 1948, et discussion (notamment une riposte de René Fauchois).

C. — ARTICLES SUR GASTON BATY

Nous n'entendons pas fournir un répertoire complet de ces articles, qui sont innombrables, mais relever, dans des journaux et des revues, un choix relatif aux diverses étapes de sa carrière (outre ceux déjà signalés chemin faisant au chapitre « Documents biographiques »). En particulier, nous n'avons pas catalogué ici les articles qui ne sont que les avant-premières ou que les comptes rendus critiques de ses spectacles. On sait que le Fonds Auguste Rondel de la Bibliothèque de l'Arsenal contient des dossiers sur chaque pièce; il doit s'enrichir des registres personnels d'articles conservés par Gaston Baty.

Nous suivons en principe l'ordre chronologique, ce qui permettra de coordonner le présent chapitre avec la synthèse de la carrière de Gaston Baty que l'on a pu lire dans le premier chapitre où figurent déjà des indications bibliographiques.

1920

LÉON JAMES : *Silhouettes sympathiques : le Contemporain malgré lui* (*Foi et Vie*, 16 avril 1920). — *A propos d'un pamphlet* (*Foi et Vie*, 16 décembre 1920). Réplique d'un écrivain protestant à l'étude de Baty : *le Drame prétendu réformé*, parue dans *les Lettres* de novembre 1920.

RENÉ SALOMÉ : *La Grande Pastorale* (*Revue des Jeunes*, 25 mars 1920).

1921

PIERRE SCIZE : *Une répétition à la Comédie-Montaigne*. Avant « le Héros et le Soldat » (*Bonsoir*, 30 mars 1921).

J.R. (JACQUES ROBERTFRANCE) : « *Sire le Mot* » (*L'Ere Nouvelle*, 26 décembre 1921). Réfutation de l'étude de Baty parue dans *les Lettres* de novembre 1921.

1922

NOZIÈRE : *La Chimère et la Grimace* (*L'Avenir*, 2 janvier 1922). « La Grimace » était un autre théâtre irrégulier fondé et dirigé par Fernand Bastide.

JACQUES-ROBERTFRANCE : *Une Compagnie d'Art dramatique : la Chimère* (*L'Ere Nouvelle*, 13 janvier 1922).

GEORGES JAMATI : *Espoir* (revue *Rythme et Synthèse*, janvier 1922). Sur les « quelques initiatives qui tentèrent, durant les deux saisons 1919-20 et 1920-21, de rendre au théâtre français son vrai caractère d'art ».

EDMOND SÉE : *Les Tendances nouvelles* (*Comœdia*, 29 juin 1922).

HENRY BIDOU : *L'Année dramatique* (II), (*Journal des Débats*, 3 juillet 1922). Feuilleton tout entier consacré à « la Chimère » et d'une importance capitale.

NICOLO F. MANCUSA : *Les Compagnons de la Chimère* (*Comœdia*, de Milan, 20 juillet 1922).

EDMOND SÉE : *Théâtres d'intimité* (*Comœdia*, 21 juillet 1922).

GEORGES BERGNER : *Pour l'honneur de la Scène française* (*L'Alsace française*, 5 août 1922).

Georges Bergner, animateur de la section d'Art dramatique du « Groupe de Mai » à Strasbourg, allait faire venir pour la première fois la Compagnie Gaston Baty dans cette ville pour y jouer, au Théâtre de l'Union, *Césaire* et *Martine* en janvier 1923.

Paul Blanchart : *Les Comédiens nouveaux* (*L'Horizon*, hebdomadaire de Bruxelles, 23 septembre 1922).

W. B. : *Gastvoorstelling van de « Chimère »* (*Telegraaf*, d'Amsterdam, 9 octobre 1922).

Georges Buisseret : *Les Compagnons de la Chimère* (*Neptune*, d'Anvers, 15 octobre 1922).

Georges Ricou : *La Mise en scène* (*Comœdia*, 21 octobre 1922).

Charles Boissard : *Le Théâtre actuel : le Vieux-Colombier, l'Atelier, la Chimère* (*Revue de Bourgogne*, octobre 1922). [Cette revue contient surtout des textes de conférences faites sous l'égide de l'Université de Dijon.]

Cette étude de 15 pages, très injuste pour l'Œuvre et pour Gémier, est assez sympathique au Vieux-Colombier et à l'Atelier. Pour la Chimère, elle pose déjà avec précision les bases de ce que seront toutes les critiques contre Gaston Baty.

« Je crois bien que notre Chimère aime la cacophonie. Où s'est-elle forgée cette idée d'une Renaissance contraire à notre génie national ?

« ... Mais nous ne retiendrions pas la faiblesse de ces idées générales si la Chimère se montrait plus heureuse dans ses théories sur l'art dramatique. »

Edmond Roze : *Le parti-pris dans la mise en scène* (*Le Petit Journal*, 25 novembre 1922).

Violente attaque d'un metteur en scène très coté au Boulevard contre Copeau, Baty et Gémier.

Pour leur double châtiment, G. Baty et E. Roze furent plus tard les deux metteurs en scène du Théâtre des Jeunes Auteurs, dont on associa les noms pour la propagande de cette tentative.

Paul Vialar : *L'Avant-garde et le Théâtre contemporain* (*Les Feuilles critiques*, novembre 1922).

Denys Amiel : *Le Théâtre qui vient* (*La Gazette des Sept Arts*, 15 décembre 1922).

1923

Marcel Azaïs : *Encore la Chimère* (*Essais critique*, 1er janvier 1923).

Suite d'une polémique particulièrement violente engagée contre les théories de G. Baty :

« Le directeur de la Chimère fait bon marché de l'intelligence, soit; mais qu'il ne prenne tout de même pas les spectateurs pour des crétins... Parler de la nature, de la vie des bêtes et des choses quand il s'agit de théâtre, c'est se gargariser d'apparences. Quoi qu'on fasse, il s'agit de planches, de toile et de carton. Imprudence des théories ! Si je ne connaissais M. Baty que par sa mise en scène de *Martine*, je le tiendrais pour un homme de théâtre remarquable. En le lisant, on est bien obligé de reconnaître que s'il a obtenu cette réussite, il ne l'a pas fait exprès. »

On voit le ton — et l'incompréhension. Mais cet échantillon restitue l'atmosphère de batailles livrées par G. Baty.

Henri d'Hennezel : *L'Effort du théâtre contemporain* (*Le Salut public*, de Lyon, 31 janvier 1923).

Lugné-Poe : Feuilleton théâtral, où il parle de « la Chimère », avec une lettre d'Albert-Jean (*Les Nouvelles Littéraires*, 17 mars 1923).

1925

H.-R. Lenormand : *Les Auteurs nouveaux* (*Le Temps*, 17 août 1925).

Léopold Lacour : *Gaston Baty* (*Comœdia*, 19 août 1925).

Article important — le dixième d'une enquête sur « la mise en scène en France et à l'Etranger ».

ANTOINE : Feuilletons dramatiques (*L'Information*, 31 août et 7 septembre 1925), commentant l'enquête de Léopold Lacour.

PIERRE LAZAREFF : *Gaston Baty* (*Le Soir*, 21 août et 8 septembre 1925) dans une enquête sur le théâtre. Portrait et commentaires, avec une lettre de Gaston Baty.

PAUL REBOUX : *Gaston Baty* (*Paris-Soir*, 2 septembre 1925). C'est un portrait qui précède l'article de G. Baty : *On ferme.*

PAUL BLANCHART : *Leçons du théâtre aux Arts décoratifs* (*La Volonté*, 11 novembre 1925).

1926

PAUL HAURIGOT : *Visites ou rencontres : Gaston Baty* (*Le Nouveau Siècle*, 9 janvier 1926).

PAUL BLANCHART : *Batailles d'Hernani* (*La Volonté*, 3 mai 1926).

RENÉ TRINTZIUS : *Gaston Baty, la Chimère et le Studio des Champs-Elysées* (*La Dépêche de Rouen*, 25 mai 1926).

AUGUSTE VILLEROY : *Réalisme poétique* (*Le Soir*, 10 juillet 1926).

AUGUSTE VILLEROY : *Directives nouvelles et directeurs nouveaux : Gaston Baty* (*Le Soir*, 11 août 1926).

CLAUDE BERTON : *Le Metteur en scène* (*Les Nouvelles Littéraires*, 18 septembre 1926).

PAUL BLANCHART : *Un grand metteur en scène : Gaston Baty* (*Les Amitiés françaises*, La Louvière, Belgique, septembre 1926).

CORA JARRETT : *Tests of the creative audience* (*Theater Arts Monthly*, New-York, octobre 1926). Reproduction de deux maquettes de *Têtes de Rechange.*

PAUL CREYSSEL : *Copeau et Baty* (*Notre Carnet*, Lyon, 25 octobre 1926).

MARIUS MERMILLON : *De Jacques Copeau à Gaston Baty* (*Les Arts à Lyon*, 15 novembre 1926).

JACQUES CHABANNES : *Têtes de Rechange* (sur la publication de la pièce en volume) (*La Volonté*, 16 novembre 1926).

DANIEL ROPS : *Gaston Baty* (*Les Cahiers libres*, novembre-décembre 1926).

J.-P. LIAUSU : *Trois écoles de metteurs en scène* (*Comœdia*, 31 décembre 1926). Sur *Au Grand Large* monté par Jouvet, *Méditerranée* réalisé par Edmond Roze, et *Cyclone* chez Baty.

1927

LOUIS LALOY : *Les Mystères du public* (*Nouvelle Revue Critique*, 15 février 1927).

MAURICE BRILLANT : *Gaston Baty, le nouveau théâtre et le rôle du décor* (*L'Amour de l'Art*, février 1927).

ANDRÉ RIVOLLET : *M. Gaston Baty croit au triomphe d'un théâtre nouveau international* (*L'Intransigeant*, 22 février 1927).

AXEL-OTTO NORMANN : *Unge Franske Teaterforere : Gaston Baty* (*Tidens Tegn*, Oslo, 11 avril 1927).

GEORGE STUART : *« L'Avant-garde est bien morte » nous dit Gaston Baty* (*Le Soir*, 29 mai 1927).

DANIEL ROPS : *Pour un renouveau du théâtre : catholicisme et tragique* (*Le Correspondant*, 25 juin 1927).

SILVIO D'AMICO : Une lettre-feuilleton de Paris pendant le Congrès de la SUDT (*Gazetta de Popolo*, Rome, en juillet 1927).

LÉON CHANCEREL : *Le Cartel du théâtre français* (*Pax*, Genève, 9 septembre 1927).

X : *A propos de théâtre catholique* (*L'Ami du Clergé*, hebdomadaire publié à Langres, 20 octobre 1927).

L'article est sans doute de A. Rozier, docteur en théologie, chanoine titulaire de Langres. Il est titré : *Causerie de « l'Ami » sur les Revues : III. — A propos de théâtre catholique.* C'est un commentaire de l'article de Daniel Rops mentionné ci-dessus (*Le Correspondant*, 25 juin 1927). Ces

deux articles constituent un ensemble important sur les rapports entre les doctrines artistiques de Baty, sa position religieuse et le point de vue de l'Eglise.

FIRMIN ROZ : « *La Machine à calculer* » *et le jeune théâtre américain* (*Le Figaro*, 11 décembre 1927).

1928

ANDRES REVESZ : *Gaston Baty* (*A.B.C.*, Madrid, 2 février 1928).

PIERRE DUMAINE : *Gaston Baty* (*Optima*, 31 mars 1928).

LUCIEN FARNOUX-REYNAUD : *Théâtre d'hier et de demain* (*Le Gaulois*, 20 avril 1928).

GUY CHASTEL : *Le Théâtre contemporain et le Cartel des Quatre* (*Les Amitiés*, St-Etienne, avril 1928).

J.-P. LIAUSU : *La crise théâtrale en France : l'opinion de deux « jeunes » : Gaston Baty et Pierre Brisson* (*Comœdia*, 10 mai 1928).

AUGUSTE VILLEROY : *Qu'est-ce que l'Avant-garde* (*Le Soir*, 24 mai 1928).

GEORGES CHAPEROT : *Il y a maintenant un théâtre d'arrière-garde* (*Candide*, 1er juillet 1928).

JACQUES CHABANNES : *Les tendances dangereuses de certains metteurs en scène* (*La Voix*, 15 juillet 1928).

MARCEL BERGER : *Mystique contre raison au théâtre* (*Chantecler*, 29 juillet 1928).

EDOUARD SCHNEIDER : *Théâtre nouveau et littérature* (*Le Temps*, 27 août 1928).

PAUL BLANCHART : *Le Théâtre d'avant-garde* (*La Vie*, 1er décembre 1928). Reproduction partielle dans *la France de l'Est* (25 janvier 1929).

1929

ELSA PROZOR : *L'Evolution du Théâtre moderne* (*Vers l'Unité*, février 1929).

PHILIP CARR : « *Les Quatre* » (*Jouvet, Baty, Pitoëff, Dullin*) (*Theater Arts Monthly*, New-York, mars 1929).

1930

JEAN-JACQUES BERNARD : *Gaston Baty au Théâtre Pigalle* (*Notre Temps*, 1er février 1930).

LOUIS RICHARD-MOUNET : *Où en est le Théâtre ?* (*A.B.C. Artistique et Littéraire*, juin 1930).

GEORGES STUART : *L'interview imprévue : Gaston Baty, avocat du texte et de l'esprit classique !* (*Le Soir*, 20 juin 1930).
A propos de la controverse entre Baty et Léopold Jessner sur « le Classique au Théâtre » au Congrès de la S.U.D.T. à Hambourg.

DANIEL ROPS : *Le Théâtre et son destin* (*Revue Internationale du Théâtre*, novembre 1930).

ANDRÉ STIRLING : *Vestiges d'une vieille querelle : Jean-Jacques et M. Gaston Baty* (*L'Effort clartéiste*, décembre 1930).

1932

J.B. (?...) : *Gaston Baty* (*Guignol*, Lyon, 5 novembre 1932).

Après une Assemblée générale parisienne de la Fédération nationale des Marionnettes françaises.

MERAN MELLERIO : *Avec Gaston Baty à Montparnasse* (*Le Cri de Montparnasse*, 5 novembre 1932)

1933

ANTOINE : *L'Avant-garde au théâtre* (*Le Mois*, 1er décembre 1932-1er janvier 1933).

GEORGES LE CARDDNNEL : *La décoration au music-hall et au théâtre* (*Art et Industrie*, janvier 1933).

EMILE FABRE : *Notes sur la Mise en scène* (*Revue des Deux-Mondes*, 1er avril 1933).

RAYMOND COGNIAT : *Gaston Baty et la mise en scène sentimentale* (*Spectateur*, n°. 1, courant 1er semestre 1933).

ANDRÉ NÉGIS : *Comment ils sont devenus directeurs : Gaston Baty* (*Le Matin*, 6 juin 1933).

1934

CORNELIUS CONIJN : *Het avant-garde theater van Gaston Baty* (*Elsevier*, revue hollandaise, mars 1934).

1935

MAURICE BRILLANT : *Est-ce la fin du Théâtre ?* (*Le Correspondant*, nouvelle série ; 30 octobre 1935).

1938

J.-L. SALVAN : *Le théâtre moderne d'après-guerre* (*Le Courrier des Etats-Unis*, 15 janvier 1938).

1939

PIERRE GASTINEL : *Réflexions sur la Mise en scène*, conférence faite à l'Université de Lille le 21 janvier 1939. — Publiée dans *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire générale de la Civilisation* (avril-juin 1939).

YVON NOVY : *Gaston Baty chez lui, à Montparnasse* (*Candide*, 23 août 1939).

J.-L. SALVAN (Wayne University) : *L'Esprit du Théâtre nouveau : a) Les animateurs du Cartel; b) Les moyens d'expression. Les œuvres.* (*The French Review*, vol. XIV n° 2, décembre 1940).

1945

J.-J. BERNARD : *Triomphe des pièces « injouables »* (*L'Aube*, 18 octobre 1945), A propos de *Lorenzaccio*.

1946

J.-J. BERNARD : *Faut-il respecter les traditions ?* (*L'Aube*, 31 décembre 1946). A propos de *Bérénice*.

1947

MARIE SUSINI : *Populariser le théâtre ?...* (Sur *Bérénice* et sur l'*Ecole des Femmes*) (*Caliban*, 20 février 1947).

1949

P.-A. TOUCHARD : *La 100e mise en scène de Gaston Baty : Une attitude hautaine, une carrière féconde.* — Article destiné à divers journaux étrangers (*La Tribune de Genève*, 11 mars 1949. — *La Nation belge*).

1951

VICTOR GERMAINS : *Gaston Baty le metteur en scène érudit* (Agence Central-Presse, 8 octobre 1951).

1952

MICHEL PHILIPPE : *Le Cartel n'est plus... vive le Cartel !* (*Le Théâtre amateur*, 15 octobre 1952).

ARTICLES PUBLIÉS APRÈS LA MORT DE GASTON BATY

(OCTOBRE 1952)

14 octobre :

Frappé d'une congestion cérébrale, Gaston Baty est mort à Pélussin (Loire), son pays natal (MARC BEIGBEDER, *Le Parisien libéré*).

Notre théâtre perd en Gaston Baty un de ses plus grands serviteurs (A. R. — C'est André Ransan, *Ce Matin*).

Gaston Baty est mort (G. R. — C'est Georges Ravon, *Le Figaro*).

Le théâtre français en deuil : Aix, à laquelle il consacra les dernières activités de sa vie, a appris avec émotion la mort de Gaston Baty (J. LAUGIER, *Le Méridional*, Marseille)

15 octobre :

Gaston Baty s'est éteint chez lui dans sa vieille maison natale où tous les ans il venait se recueillir et méditer (C. R., *L'Espoir* de Saint-Etienne). Avec deux photos de la maison de Pélussin et une photo de Gaston Baty sur son lit de mort.

Gaston Baty avait fait du théâtre une minute fugitive de bonheur (KLÉBER HAEDENS, *Paris-Presse-Intransigeant*).

Gaston Baty (ROBERT KEMP, *Le Monde*).

Gaston Baty : Etapes d'une carrière. Trois photos de mise en scène : *Martine, Têtes de Rechange, Madame Bovary.* Une photo de marionnettes (*Le Figaro*).

Témoignages sur Gaston Baty : Marguerite Jamois, Pierre Fresnay, Béatrice Dussane, Pierre Dux, Roger Karl, Robert Desarthis, Herbert Le Porrier, Colamarini, Marcel L'Herbier (Déclarations recueillies par Maurice Ciantar, R.-M. Arlaud, Jean Carlier, *Combat*).

Gaston Baty, héraut de la mise en scène (GUY DORNAND, *Libération*).

La vie et l'œuvre de Gaston Baty, dernier survivant du « Cartel » et directeur du Centre dramatique du Sud-Est (L. GINIÈS, *La France de Marseille et du Sud-Est*).

Le fondateur du Centre dramatique du Sud-Est : Gaston Baty (*Le Méridional*).

Gaston Baty et le Théâtre des Célestins. Evocation d'une conférence à Lyon, le 27 septembre 1941 (*L'Echo-Liberté*, de Lyon).

Gaston Baty, grand maître de l'illusion scénique (RICHARD CAYEZ, *La Voix du Nord*, de Lille).

Gaston Baty, magicien de la mise en scène (R. BRETON-LEPERS, *Maroc-Presse*, de Casablanca).

Avec Baty disparaît le dernier animateur du « Théâtre du Cartel » (JEAN NICOLLIER, *La Gazette de Lausanne*).

Gaston Baty est mort... Son Billembois s'inclina devant Tchantchés (MARCEL FABRY, *La Wallonie*, de Liège). Marcel Fabry, écrivain liégeois, est l'auteur de *Au temps où Berthe filait...* que Baty monta aux Marionnettes.

Gaston Baty overleden. Vermaard régisseur, de laatste der Frense tonaelhervormers (DAVID KONING, *De Ijmuider Courant*).

16 octobre :

Et le rideau tomba... (PIERRE ROCHER, *Nice-Matin*).

Gaston Baty (ALEXANDRE ARNOUX, *Les Nouvelles Littéraires*).

Micheline Boudet, Berthe Bovy, Annie Ducaux, J.-J. Bernard, Jacques Chesnais, Alain Cuny, André Obey, Armand Salacrou, rendent hommage à Gaston Baty. Textes recueillis par CATHERINE VALOGNE (*Les Lettres françaises*).

Le Centre dramatique du Sud-Est, créé par le regretté Gaston Baty, sera à Digne dans quelques jours (*Le Provençal*, de Marseille). Article sur la carrière de Gaston Baty, dans l'édition de Digne de ce quotidien régional.

17 octobre :

La scomparsa di un apostolo del teatro. E'morto Gaston Baty (LUCIANO GENNARI, Turin).

Baty, l'ennemi de « Sire le Mot », n'en fut pas moins un bon combattant du théâtre (ROBERT CHESSELET, *La Lanterne*, de Bruxelles).

Hier à Pélussin, le théâtre français a rendu un dernier hommage à Gaston Baty (*La Tribune*, de Saint-Etienne). Même article dans *l'Espoir*, de Saint-Etienne. Et une photo prise au cimetière pendant le discours du maire de Pélussin.

Le théâtre et le gouvernement on rendu un dernier hommage à l'illustre disparu (JEAN BOUVARD, *Le Dauphin libéré*, de Grenoble).

Emouvantes obsèques d'un des grands pionniers du théâtre... Avec trois photos des obsèques (*Le Patriote*, de Saint-Etienne).

Les funérailles de Gaston Baty se sont déroulées hier à Pélussin (JEAN CLÈRE, *Le Progrès de Lyon*). Fragments des discours et deux photos.

Après Dullin, Jouvet, Pitoëff..., Gaston Baty (GABRIEL REUILLARD, *Paris-Normandie*).

Der Letzte der « Grossen Vier ». Zum Tode von Gaston Baty (HUBERT v. RANKE. *Die neue Zeitung, Berliner Ausgabe*).

Gaston Baty ou prestiges, mirages et dangers de la mise en scène (RODO MAHERT, *La Tribune de Genève*).

Notes parisiennes : La Mort de Gaston Baty (LÉON TREICH, *Le Soir*, de Bruxelles).

Gaston Baty (MICHEL DUCHATTO, *La Wallonie*, de Liège).

18 octobre :

Le Silence de Gaston Baty (JACQUES LEMARCHAND, *Le Figaro littéraire*).

La mort de Gaston Baty, dernier des quatre Grands... Il a fait du décor la vedette du théâtre (ERIC BROMBERGER, *Paris-Match*). Avec un portrait. et cinq photos : *Sur ces deux images sa carrière* (Baraque de la Chimère, Marionnettes). *Sur ces trois photos, le génie de Gaston Baty* (décor de *Maya*; scène de *Faust*; décor de *Phèdre*). [L'un des derniers articles — peut-être le dernier — d'Eric Bromberger, mort accidentellement quelques jours après.]

Gaston Baty (*Le Courrier d'Aix*).

Animateur d'une distinction hautaine et tendre, Gaston Baty... (ANTOINE BLONDIN, *Rivarol*). Avec la reproduction d'un long fragment de l'étude de Robert Brasillach dans « *Animateurs de Théâtre* », et un portrait.

Poète du théâtre, Gaston Baty n'est plus (P.D.H. *Le Matin*, d'Anvers).

Gaston Baty peintre du merveilleux scénique (ROBERT BUTHEAU, *Le Progres de Lyon*).

La mort de Gaston Baty (*La Gazette de Liège*).

19 octobre :

Gaston Baty n'est pas mort ! (ROBERT SCHMID, *Cannes-Midi*).

20 octobre :

Gaston Baty tel que je l'ai connu (ROMAIN SANVIC), Feuilleton de *La Nation Belge*, de Bruxelles).

Le Rendez-vous de Pélussin (P.-A. TOUCHARD, *Combat*).

22 octobre :

Het « Kartel » van het Trans Toneel, Gaston Baty, het laatste lid verdienstelijk viermanschap (JOS DE RŒVER, *Het laatste Nieuw*, de Bruxelles).

23 octobre :

Gaston Baty (JEAN NEPVEU-DEGAS, l'*Observateur*, n° 128).

Gaston Baty (CLAUDE CEZAN, *Journal musical français*). Un portrait en trente lignes, mais vivant.

Gaston Baty (JOSÉ DE BÉRYS, *Rolet*).

Gaston Baty (JEAN CHACHUAT, *Le Tout Lyon*).

24 octobre :

Gaston Baty ou le dernier des « Compagnons de la Passion » (J. F., *La France catholique*).

Gaston Baty vivant (PAUL BLANCHART, *Le Provençal*, de Marseille).

Gaston Baty ou les sortilèges de la scène (ROBERT DE SMET, *Les Beaux-Arts*, hebdomadaire de Bruxelles).

25 octobre :

Le dernier des Quatre (DANIEL BERNET, *Réforme*).

27 octobre :

Gaston Baty fit ses débuts au théâtre au Cirque d'Hiver, aux côtés de Gémier, en réalisant la mise en scène de « la Grande Pastorale » (CHARLES HELLEM, *La France de Marseille et du Sud-Est*). Souvenirs intéressants, avec six illustrations, de l'un des deux auteurs de *la Grande Pastorale.*

JEAN-JACQUES BERNARD : *Gaston Baty, professeur d'enthousiasme* (*Arts*, 24 octobre). C'est un fragment du discours prononcé aux obsèques. Le texte intégral paraîtra dans l'Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.

Sa vie : une leçon d'énergie (*France-Illustration*, 25 octobre).

Gaston Baty (*Extinfor, Pages de France;* service des articles à l'étranger des Relations culturelles, n° 9220, octobre 1952).

Gaston Baty, homme de théâtre catholique (*La Croix*, 28 décembre).

X (sans doute Georges Bergner) : *Gaston Baty* (*Cahiers français d'Information*, 1er novembre).

C(entre) D(ramatique) (de l')O(uest) (sans doute par la plume d'Hubert Gignoux) : *Gaston Baty* (*Courrier dramatique de l'Ouest*, Rennes. Octobre 1952).

GEORGES PIOCH : *Physionomie de Gaston Baty* (*Nice-Matin*, 2 novembre).

S.B.C. : *Probité de Gaston Baty* (*Cri de la France*, 7 novembre).

RENÉ FONTERET : *Poète de la scène et ouvrier du rêve, Gaston Baty n'est plus...* (*Reflets de la Vie lyonnaise et du Sud-Est*, 8 novembre)

LUIS ARAGAO : *Morreau Gaston Baty* (Cartaz, Lisbonne, 25 novembre).

X : *En souvenir de Gaston Baty, ses comédiens jouent à Vienne : « Arden de Feversham »* (*Le Dauphiné Libéré*, 25 novembre).

L. M. : *Sous le signe du souvenir de Gaston Baty, la représentation d'« Arden de Feversham » (à Vienne) a été une inoubliable soirée* (*Le Progrès de Lyon*, 25 novembre).

MAURICE BRILLANT : *Adieu à Gaston Baty* (*La Vie intellectuelle*, novembre 1952) « Sa belle intransigeance se refusait à toute concession, à tout compromis. »

GEORGES BOUYX : *Gaston Baty* (*Terre humaine*, novembre 1952).

D. JULIEN : *Antennes* (*Nos Spectacles*, novembre-décembre 1952).

MARCELLE-MAURETTE : *Gaston Baty, homme inconnu* (*La Revue des Deux-Mondes*. 1er décembre 1952). « Je ne pense pas que l'on se soit assez penché sur cette mystérieuse *aura* dont il entourait tout ce qu'il touchait et qui explique cependant une partie importante de son prestige. »

RENÉ BAILLY : *Gaston Baty* (*Larousse Mensuel*, décembre 1952). Trois illustrations.

GAETAN BERNOVILLE : *Gaston Baty et l'art dramatique français* (publié dans une revue d'Amérique du Sud).

G. G. : *Umiltà di Gaston Baty*, Scenario n° 21, 1952.

X (Bernard Simiot ?...) : *Gaston Baty* dans la rubrique « *Hommes, Mondes et Faits* » (*Hommes et Mondes*, décembre 1952) « On a contesté quelques-unes de ses créations... On peut se demander s'il n'avait pas raison même quand il paraissait avoir tort... »

L. F. REBELO : *Gaston Baty* (*Ler*, n° 9).

MARTIAL : *Les Marionnettes* (*L'Essor*, Tunis, 17 décembre 1952).

HENRI LEROUDIER : *Gaston Baty et sa légende* (*Les Arts à Lyon*, 1er janvier 1953).

DUSSANE : *Gaston Baty*, Mercure de France, 1er janvier 1953.

SIMONNE JOFFROY : *Gaston Baty* (*Cahiers Sainte-Jeanne*, janvier 1953). Simonne Joffroy appartint à la Compagnie des marionnettes. Son article est un portrait moral de G. Baty et un témoignage sur sa vie intime et profonde.

Parmi les hommages et témoignages oraux qui ont suivi la disparition de Gaston Baty :

A la Radiodiffusion française :

Le 14 octobre : MARGUERITE JAMOIS et SIMON GANTILLON, au « Journal parlé » (le texte de Gantillon, traduit en suédois, norvégien et japonais, a été ensuite publié à Stockholm, Oslo et Tokio) ; en émission spéciale du soir : MARCELLE-MAURETTE, JEAN-JACQUES BERNARD, DOUKING et L. FARNOUX-REYNAUD

En émission de « l'Alliance Française » à l'intention des Radios étrangères : GEORGES LERMINIER, J.-J. BERNARD, PAUL BLANCHART et LUCIEN NAT.

Aux « Lundis dramatiques de l'Alliance Française » dirigés et présentés par Georges Lerminier (le 3 novembre, pour le premier lundi de la 6e Saison) : causeries de LÉON CHANCEREL, JEAN-JACQUES BERNARD et PAUL BLANCHART.

Conférences de J.-J. BERNARD à Montpellier et Béziers (13-14 novembre) : *Gaston Baty et le théâtre d'entre deux guerres*. Répétée à Paris (Cercle Militaire, 18 mars 1953).



VII

GASTON BATY ET LES MARIONNETTES

à Paul Blanchart.
qui aime trop le Théâtre
pour ne pas aimer
Guignol
amicalement
Gaston Baty

Dédicace sur un exemplaire de *Guignol*

PIÈCES POUR MARIONNETTES TRANSCRITES, ADAPTÉES OU ÉCRITES

On peut inscrire en tête de ce répertoire son essai de 1908 : Blancheneige *« conte allemand en 4 actes ». Il ne parle pas de le confier aux marionnettes et écrit : « Si quelque théâtre songeait un jour à monter cette petite pièce... » Mais quel théâtre songeait un jour à poupées, pourrait animer comme il le suggère les personnages du conte, et les Gnômes, et le Hibou, le Corbeau, le Ramier, le Cerf ?...*

DU RÉPERTOIRE LYONNAIS ANCIEN :

La Racine d'Amérique *La Redingote* *Le Déménagement*	publiées dans *Guignol* (1932) (1re série) « Masques » - XXIV	publiées dans *Guignol* (1934) (2e édit., contenant les huit pièces) « Masques », XXVIII
Au clair de la Lune *Le Testament* *Chantera, chantera pas* *Le Duel* *La Consulte*		

Le « Théâtre Billembois » a joué *le Déménagement* aux « Samedis de Montparnasse » (1932). Puis ensuite *La Redingote* et *Le Testament.*

(Photos Rigal)

Maquettes de Gaston Baty pour *Au temps où Berthe filait*

DU RÉPERTOIRE TRADITIONNEL PICARD :

La Langue des Femmes, de J.-B. Marie, jouée dans la saison 1948 des « Marionnettes à la Française ».

DU RÉPERTOIRE DU « THÉATRE JOLY » :

La Crèche, « tragédie sacrée » en 2 actes et 7 tableaux.

Le Diable à Lyon ou Les Inondations de 1840, drame (inspiré à Joly par un mélodrame d'Eugène Cormon, *le Diable à Lyon,* créé au Th. des Célestins en 1844).

La Queue de la Poële, féerie.

Napoléon, drame représenté vers 1895-97.

Ces quatre pièces dans *le Théâtre Joly* (« Masques » XXXI, 1937).

La Crèche du Théâtre Joly a été portée à la scène, avec de vrais acteurs, au Théâtre des Célestins par « La Comédie de Lyon », sur l'initiative de Charles Gantillon (une initiative à laquelle Gaston Baty fut d'abord réticent, car il craignait le passage sur le plateau avec des acteurs vivants d'un texte écrit pour le castelet et les poupées) du 23 au 30 décembre 1941, puis les 18, 21 et 22 janvier 1942. Mise en scène : Jean Mercure. Décors : Jean-Pierre Rhein. Costumes : Georges Wakhevitch. Parmi les interprètes : Louis Ducreux et André Roussin. — Charles Gantillon en fit plusieurs reprises, notamment en 1947 et en 1951.



Le premier Castelet du Théâtre Billembois (Montparnasse, 1932)
(Il a été donné plus tard à un marionnettiste d'un square parisien)

DU RÉPERTOIRE DES THÉATRES FORAINS, INSPIRÉ DU « BOULEVARD DU CRIME » :

La Tentation de Saint-Antoine, reconstituée d'après plusieurs manuscrits anciens.

L'Enfant prodigue, « moralité », d'après des souvenirs et documents des Théâtres Pitou et Pajot.

Victor ou l'Enfant de la Forêt, version de la tradition Béranger-Pitou d'après le mélodrame de Pixérécourt créé à l'Ambigu en 1797.

Jeanne de Flandre, mélodrame de l'ancien Théâtre Pajot d'après une pièce de Fontan et Hespin créée à l'Ambigu en 1832.

La Nonne sanglante, mélodrame (vers 1865) de l'ancien Théâtre Delemarre d'après la pièce d'Anicet Bourgeois et J. Maillan créée à la Porte Saint-Martin en 1835.

Ces cinq pièces publiées dans *Trois p'tits tours et puis s'en vont...* (« Masques », XXXIV, 1942).

Geneviève de Brabant, drame en 5 actes reconstitué d'après une pièce du Théâtre Delemarre. Publié dans *Théâtre de Tradition populaire* de Jean Variot (1842).

La Queue de la Poêle, féerie « à la manière du Boulevard du Crime, d'après Martainville, Jiraudin, Clairville, les frères Cogniard et autres classiques du genre ». Version différente et plus développée que celle publiée dans *le Théâtre Joly*. Non éditée. Mais jouée en 1944 dans la saison au Salon de l'Imagerie.



L'envers du castelet
La manipulation du Dragon jetant sa fumée dans *La Marjolaine.*

DU RÉPERTOIRE TRADITIONNEL ALLEMAND :

La tragique et plaisante Histoire du Docteur Faust, d'après une série de vieux jeux allemands. Non éditée et non représentée à Paris. Jouée en tournée d'Allemagne (février-mars 1949).

PIÈCES DE GASTON BATY D'APRÈS LES CONTES POPULAIRES ET LA TRADITION FRANÇAISE :

La Marjolaine, conte d'Ile-de-France. Créé en 1948 (Paris et tournées).

La Belle au Bois — Le Miroir aux Alouettes — Le Songe d'une Nuit de Paris.

Ces trois dernières pièces n'ont pas été représentées. Toutes quatre doivent paraître en un volume.



Première affiche du Théâtre Billembois.

MISSION DES MARIONNETTES : LE « TREMPLIN A RÊVES »

« Les marionnettes sont aussi anciennes que le théâtre, et leur origine est divine comme la sienne.

« ...Plus le théâtre ambitionnera de faire oublier la vie réelle, plus la poupée, dont l'existence et le jeu ne sont pas entravés par un corps de chair, s'imposera comme l'interprète idéal sur une scène revenue à sa mission d'être, avant tout, un tremplin à rêves. »

Dans l'*Encyclopédie Française* (tome XVII), au chapitre : *Les Arts du Temps*, dans lequel Gaston Baty écrivit l'étude sur *Les Marionnettes*.

~

« A la frontière où s'arrête le pouvoir d'expression du corps humain, le royaume de la Marionnette commence.

« Dans le médium du clavier, dans la comédie d'observation ou la pièce d'analyse, elle n'ébaucherait qu'une ridicule imitation, mais plus on s'approche des octaves extrêmes, mieux apparaît sa supériorité. Le masque antique ou celui de la Commedia dell'arte ne sont-ils pas un hommage que lui rend le comédien en essayant de lui ressembler ? Elle seule peut évoquer les êtres féeriques, devenir véritablement un animal qui parle ou une chose qui agit. Elle seule est à la mesure des plus hautes fantaisies, des plus grandes légendes, des plus beaux contes, parce qu'elle seule sait se réduire à l'essentiel. »

~

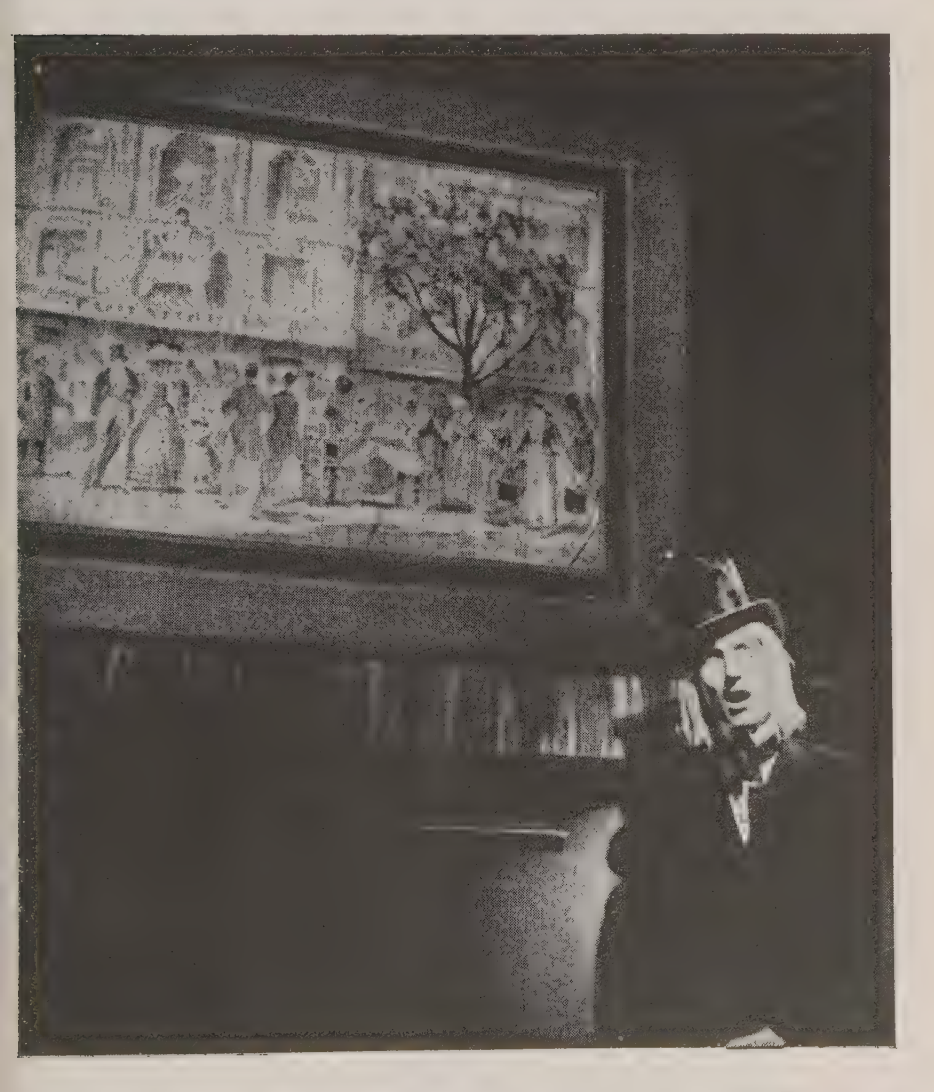
« Vous avez l'air de croire que je ne sais pas quelle lassitude du comédien m'a conduit aux marionnettes : rien n'est plus faux. Pour moi, la poupée ne remplace pas l'homme, mais permet d'aborder un répertoire nouveau entièrement détaché de toute réalité et où ne saurait évoluer le corps réel du comédien. Mais de ce qu'il est invisible, l'interprète n'en a pas une importance moindre. Le passage du théâtre d'homme au théâtre de poupées ne signifie pas une différence de technique, mais répond à un refus d'accepter la vie dite réelle et un art dramatique qui s'en inspire. Je ne renie pas ce que j'ai fait; c'est au contraire pour ne pas m'arrêter en chemin et atteindre le but vers lequel je m'étais mis en marche que mes moyens changent, mais mes moyens seulement... »

D'une lettre à André Rosch (directeur de la Compagnie du « Galion d'Or », à Marseille) en date du 11 octobre 1948 (communiquée par André Rosch à la Société d'Histoire du Théâtre).

~

« On m'a fait dire que je prétendais remplacer l'acteur par la marionnette; je n'ai jamais proféré une sottise pareille. Dans les textes écrits pour les hommes, c'est-à-dire dans presque tous les textes de théâtre, elle ne saurait égaler le comédien. Seulement, il y a des choses qui ne sont jamais exprimées au théâtre parce qu'un acteur, présent en chair et en os sur la scène, est trop réel pour interpréter un rêve. Où s'arrête le royaume de l'acteur, celui de la marionnette commence. Il y a là des provinces interdites jusqu'ici à l'art dramatique et que la poupée, considérée non pas comme un amusement, mais comme un moyen d'expression, peut lui conquérir. Non pas transformation du théâtre, mais élargissement de ses possibilités. »

D'une interview radiophonique (1948).



Le chanteur de complainte (acteur vivant) en prologue de *Faust*
(Sur le rideau du castelet on voit l'image de l'ancien Théâtre des Funambules.)

« Les vrais enfants, les enfants qui ne sont pas de petits monstres, aiment naturellement la marionnette. Les hommes aussi, dans la proportion où ils ont su ne pas déchoir et préserver leur âme d'enfant. Et les autres, quel intérêt ont-ils ? »

« ...La marionnette peut être efficace pour la formation des enfants. Mais elle le serait bien davantage, à mon avis du moins, pour la formation des professeurs. L'éducation n'est, trop souvent, qu'une longue entreprise par laquelle une grande personne essaye de ramener les enfants à son niveau et de rogner leurs ailes pour les obliger à marcher au lieu de voler.

« Puisse la marionnette apporter aux enfants une alliée assez forte pour que les professeurs en apprennent à leur tour que deux et deux ne font pas nécessairement quatre, que le rêve est plus savant que l'expérience et l'illusion plus vraie que la réalité. »

A Marcel Temporal, 1939.

« On parle beaucoup trop de marionnettes pédagogiques qui prolongeraient auprès des élèves l'action des professeurs. Instruction et morale sont peu le fait de ces vieilles déesses. Leur vocation, c'est au contraire de rappeler aux enfants qu'il est des choses plus sérieuses que le programme du baccalauréat. La science n'est jamais qu'hypothèses; la vérité — et celle-là n'est pas provisoire — c'est que le Prince Charmant va toujours réveiller la belle et que Cendrillon perdra éternellement son soulier sur les marches du palais. Connaître les « mots fées » qui permettront de franchir la haie d'épines ou chercher le soulier perdu, cela compte plus dans une vie d'homme que les mathématiques ou la chimie. »

D'une lettre à un groupe de marionnettistes du Lycée de Metz (6 mai 1949).

Le 12 novembre 1935.

A Monsieur Robert Desarthis.

Mon cher Ami,

Je n'ai pas à intervenir pour ou contre l'acceptation des marionnettistes parmi les membres de l'Union des Artistes. Cela ne me regarde pas. Il me semble que la question devrait être débattue seulement entre l'Union d'une part et, d'autre part, la Fédération Nationale des Marionnettes. Mais, quant au point particulier sur lequel vous me demandez mon avis, c'est très volontiers que je vous le donne.

Lorsque Gabriel Boissy dénie aux montreurs de marionnettes le bénéfice de la présence réelle, c'est qu'il pense sans doute aux poupées mécanisées, manœuvrées par tout un personnel et qui empruntent des uns leurs mouvements et des autres leur voix. De

Il ne s'agit pas de ramener
rien des marionnettes, mais de
leur demander :

1° de sauvegarder certaines formes
de l'art théatral populaire –

2° de faire revivre sous ses multiples
aspects l'âme de la vieille France –

3° de réaliser des rêves qui
permettent d'oublier la vie
réelle.

+

Donc trois sources d'inspiration :

1° le répertoire des anciennes
marionnettes, la farce, la féerie,
le boniment de foire, les
funambules, la scène classique,
le Châtelet, etc..

2° les traditions, les contes, les
légendes, les types de chacune de
nos provinces, et éventuellement
leurs créations dramatiques –

3° la féerie poétique.

(Photo Rigal)

Une page extraite d'instructions et de conseils
destinés aux auteurs tentés d'écrire pour les marionnettes

brillants numéros de ce genre ont été présentés avec un succès mérité; mais ces trop ingénieuses réalisations s'écartent de toute orthodoxie.

La vraie marionnette ne s'accorde bien que d'un seul opérant, qui la fait agir en même temps qu'il la fait parler. Son jeu vaut ce que vaut la personnalité de l'homme qui la tient, et celui-ci est réellement présent en elle. Si peu qu'on se soit essayé à ce jeu magnifique, soit avec des fantoccini à fils, soit — et mieux encore — avec les burattini à gaine, on a éprouvé cette fusion de tout son être avec l'être de bois et d'étoffe qui se vivifie à votre contact.

Le comédien animant son propre corps et son propre visage sera certes toujours supérieur dans la représentation des sentiments quotidiens. Mais il arrive un moment où son corps, de par sa forme, sa structure, son poids, ne peut pas donner de sentiments exceptionnels l'expression plastique nécessaire. Dans l'extrême farce ou dans l'extrême pathétique, les stylisations possibles de la poupée sauront être plus efficaces. Dans la féerie ou le rêve elles seules suppriment la pesanteur des os et de la chair. Ariel ou Titania ne peuvent être interprétés dignement que par ce truchement. Notre-Dame aussi, je crois bien. A la frontière du réel, le corps réel s'arrête et refuse d'aller plus loin; alors le comédien qui veut la franchir s'augmente d'un nouveau corps, un corps irréel. N'est-ce pas au fond ce que faisaient les Grecs quand, pour atteindre au pathétique surhumain de Cassandre ou d'Œdipe ils changeaient leur stature, se cachaient derrière un masque, se transformaient en gigantesques marionnettes ?

En étaient-ils moins présents ?

Le comédien qui a le malheur de tourner un film ne laisse de lui-même qu'une effigie grise et plate sur un écran dont il sera toujours absent. Cette effigie projetée des milliers de fois sera toujours identique à elle-même. Mais la marionnette jouera chaque soir de façon différente, selon les dispositions de celui qui la tient. N'est-ce pas la meilleure preuve de sa présence réelle, à celui-là ?

Je vous écris cela très vite. Faites-en ce que vous voudrez. Et croyez à toute mon amitié pour vous, pour l'amour des marionnettes.

Lettre à ROBERT DESARTHIS, en date du 12 novembre 1935.



« Les fabrications mécaniques en grande série ont provoqué par réaction une renaissance de l'artisanat. Et de même que le cinéma est la forme industrielle du spectacle, les marionnettes en sont la forme artisanale. A l'article qu'une machine a déversé par milliers, qui répond au goût de la multitude et dont elle se satisfait, les délicats préféreront toujours l'objet unique, personnel, sorti de la main du bon ouvrier. N'en serait-il pas de même au Théâtre ? Un castelet est une sorte d'atelier familial, avec ce que cela comporte de soin, d'invention, de patience et d'amour. D'abnégation aussi, sans quoi il n'est rien de grand. »

D'une avant-première au premier spectacle de Marionnettes (1944).





(Photo Rigal)

Jean-François Billembois sur l'affiche d'André Marty.

PORTRAIT DE JEAN-FRANÇOIS BILLEMBOIS

Jean-François Billembois, dit Paris Fleur au Bec, compagnon menuisier du Tour de France. C'est l'artisan parisien: plus de nerfs que de force. Il est pauvre, malheureux et cependant gai. Il est naïf, gobeur et cependant malin. Menteur qui finit par croire à ses mensonges. Tendre qui blague sa tendresse. Crédule qui joue à l'esprit fort. Il est égoïste et généreux. Peureux et capable d'héroisme. Vaniteux, soucieux d'élégance à sa manière, il préfère le superflu au nécessaire. Gourmand mais non goinfre, il aime le vin mais non pas l'alcool. Il adore son métier et l'ouvrage « bien faite ». Souvent battu, souvent roulé; il se relève toujours, se console de tout par un mot ou une chanson et ne désespère jamais. Il plait à toutes les femmes, et toutes les femmes lui plaisent, mais aucune ne l'arrête pour toujours. Et il repart, accompagné par son chien, Turlupin.

Son visage allongé rappelle Deburau et Coquelin-Cadet. Cheveux bruns, frisés et relevés en un toupet très mobile. Boucles d'oreilles. Bouche entr'ouverte en cul de poule comme pour siffler.

Chemise de grosse toile bise, ouvrant sur un tricot rayé bleu et blanc. Pantalon de velours à côtes, gris verdâtre. Ceinture rouge. Veste à basques courtes, en gros drap vert, à boutons d'acier. Chapeau bas de forme, en feutre poilu marron, avec les bords roulés sur les côtés et une boucle d'acier devant.

Il peut prendre en main sa canne de compagnon, à boule de cuivre, enrubannée, au bout de laquelle il pend son paquet.

Il parle avec un accent parisien très prononcé, mêlant des termes de métier de la menuiserie à l'argot du XIXe siècle.

Jean-François Billembois vit généralement sous la monarchie de Juillet. C'est son époque type, la dernière où la France fut française sans mélange.

Mais il peut, au besoin, se retrouver à d'autres époques, avec, tout au plus, de légères modifications de costume.

Il s'interdira seulement de jamais dépasser 1900, pour éviter le manque de style, les allusions directes à l'actualité.



SOUHAIT ET PROJET D'UN RÉPERTOIRE DE MARIONNETTES

« ...Les deux compagnons partiront pour leur Tour de France. Chaque province où ils feront halte inspirera un spectacle, avec ses types, ses métiers, ses chansons, ses traditions, ses légendes. Chaque pays reviendra, à son tour, s'incorporer au Pays. Pièce à pièce, se rebâtira la douce France, fidèle à ses morts, qui ne rougissait pas du meilleur d'elle-même, et qui ne savait pas haïr. La France où il fera encore bon vivre, même si ce n'est plus qu'en rêve.

« La tâche est grande; nous ne pourrons la mener à bien que si nous trouvons dans chaque région un auteur dramatique capable d'en prendre sa part. Il le faudrait tout pénétré de son terroir — l'amour seul est intelligent —, assez souple pour se plier aux exigences de la poupée et aux coutumes du monde Billembois; assez discipliné pour s'interdire toute satire, toute idéologie, voire toute allusion aux gens, aux choses, aux concepts d'aujourd'hui. C'est seulement après s'être allégé soi-même du siècle de trop qu'on en pourra soulager les autres. Enfin il serait souhaitable que, partout, un décorateur et un musicien du cru, fissent équipe avec le poète. Mille personnages sont en quête d'auteur. » (1944).

ARTICLES DE GASTON BATY
SUR LES MARIONNETTES

Pour l'amour des Marionnettes : le Théâtre au Bois dormant (*Comœdia*, 4 octobre 1932). Sur le Théâtre Pitou.

Deux commentaires locaux de cet article :

Quand Gaston Baty parle du Théâtre Pitou (*Mémorial de la Loire*, 8 octobre 1932), et un écho dans *les Amitiés* (de Saint-Etienne, octobre 1932).

Artisans français : Cent trente ans ou la vie.. des Pajot-Walton's joueurs de marionnettes (*Comœdia*, 22 mars 1935).

TEXTES D'AVANT-PREMIÈRE AVANT LA SAISON DU PAVILLON DE MARSAN (1944) :

Sur les Marionnettes (causerie radiophonique, 12 avril).

De Deburau à Billembois (dans *Panorama*).

Tremplin à rêves.

Marionnettes à la Française (*L'Illustration*, 15 juillet 1944).

ALLOCUTION SUR LES MARIONNETTES pour la présentation du premier spectacle (*La Queue de la Poêle*) au public du « Cercle des Escholiers » (samedi 6 mai 1944). Non publiée; mais utilise en partie les textes précédents.

Les Marionnettes à Lyon (*Reflets de Lyon*, 30 avril 1946).

LA BELLE HISTOIRE DES MARIONNETTES, conférence prévue pour préparer les tournées (1948) des « Marionnettes à la Française »; fut écrite, mais n'a pas été prononcée. Texte inspiré du volume alors en préparation et dont les articles qui vont suivre étaient des chapitres :

DESTIN DES MARIONNETTES (en collaboration avec René Chavance) : à paraître.

Marionnettes Médiévales (*Hommes et Mondes*, N° 30, janvier 1949).

Naissance de la Marionnette (*Revue d'Histoire du Théâtre*, 1948-49, III).

Les Marionnettes allemandes et le Puppenspiel de Faust (*Revue d'Histoire du Théâtre*, 1950, IV).

Une page inédite de Gaston Baty : Destin des Marionnettes. « Etudier le passé des marionnettes... » Présentation par Catherine Valogne (*Les Lettres françaises*, 5-12 février 1953).

Gaston Baty est le dédicataire de l'*Histoire générale des Marionnettes*, par Jacques CHESNAIS (Bordas, édit., 1947).



REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
CINQUIÈME ANNÉE
III



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

CINQUIÈME ANNÉE

III

MCMLIII



LES PRESSES LITTÉRAIRES DE FRANCE
25, rue Pastourelle, Paris-3e



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

LIVRES ET REVUES

DAUMIER ET LE THÉATRE

DANS son étude intitulée *« La Caricature moderne »*, qui fut publiée dans la Nouvelle Revue de Paris, en 1864, avant de paraître en volume l'année suivante, Champfleury, à propos de *« Philippe II »*, tragédie du père de Daumier, écrit : « Daumier, pour avoir peut-être trop entendu parler de tragédie par son père, fut porté naturellement à des satires contre la machine tragique... Le fils le plus respectueux sourit en secret d'un père qui déclame avec emphase :

Allez, et que par vous mes Castillans fidèles
Apprennent leur devoir à des sujets rebelles.

« On n'en connaît guère de poètes qui gardent pour eux de si belles rimes, et qui ne les récitent soit à table, soit en se levant ou en se couchant. » (1)

Jean-Baptiste Daumier, le père, avait, en effet, écrit une tragédie qui, « lue dans quelques cercles de Marseille, excita l'étonnement de tous ceux qui purent l'entendre; et le poète-vitrier fut alors conseillé de se rendre à la Capitale... » Ainsi s'exprime l'éditeur dans la préface qu'il donne à l'ouvrage de J.-B. Daumier (de Marseille). Cet ouvrage, paru en 1823 sous le titre « Les Veilles poétiques », (2) reprend le poème « Un matin de Printemps » et la tragédie « Philippe II », qui avaient été imprimés séparément l'un en 1815, l'autre en 1818. Dès le début de cette dernière année, et jusqu'en 1819, un petit théâtre de la rue Chantereine donnait des représentations de *Philippe II.* (3)

Honoré avait alors 10 ans.

---

(1) Champfleury, *Histoire de la Caricature moderne, Nouvelle Revue de Paris,* 1864, p. 446 — Dentu, 1865, p. 136.
(2) Paris, Auguste Boulland et Cie, libraire. — Marseille, chez Camoin frères, libraires, 1823.
(3) D'après les recherches de Jean Adhémar.

Dans les années suivantes, années difficiles pour la famille Daumier, — père, mère et trois enfants, — le succès d'estime et de curiosité qu'avaient suscité la personne et les œuvres de Jean-Baptiste décroît sensiblement, mais sa production ne se ralentit pas pour autant. Les événements de 1830 semblent au contraire exciter sa verve tragique. Il en fait un récit grandiloquent, intitulé : « Les enfants de la Rue et les hommes de la Chambre. Scènes historiques. 7 octobre 1830 », dont le manuscrit ne comporte pas moins de 130 feuillets. Il compose également des œuvres de théâtre qui ne semblent pas avoir été jouées :

Théobalde, ou les Grecs du Danube, drame en 3 actes, *Giaffir*, drame en 3 actes et en prose.

Les successifs logements des Daumier, qui déménagèrent dix fois entre 1816 et 1830, durent, pendant cette période, retentir souvent des déclamations de l'auteur.

Honoré grandissait entre ce père, poète enthousiaste, sa mère, qui n'avait pas su signer son nom à son mariage, mais qui devait être, son portrait nous le dit, (4) une bonne méridionale franche et gaie, l'œil vif et l'esprit solide, sage et toujours confiante, refuge et conseil de tous, — entre ses sœurs enfin, l'une plus âgée, l'autre plus jeune que lui, glissant dans l'ombre, encore inconnues, presque irréelles. (5)

Si les dix déménagements de cette période pénible trouvent leur traduction dans la série célèbre des lithographies « Locataires et propriétaires », par contre, on ne distingue rien, du moins jusqu'à ce jour, dans les planches consacrées au théâtre, qui justifie le mot de Champfleury et se rapporte directement aux œuvres poétiques ou dramatiques de Jean-Baptiste. (6) Mais l'influence du père, cependant indéniable de ce point de vue théâtral, permet d'avancer que le fils en reçut une connaissance approfondie du théâtre classique, connaissance qui se manifeste à plusieurs reprises dans l'œuvre gravée durant la première moitié de la production jusqu'en 1851.

---

(4) Premier *Bulletin Daumier*, Arts et Livres de Provence, 1949. Un portrait inconnu de sa mère, par Daumier, par Louis Sergent, avec reproduction.

(5) *Les Amis de Daumier*, par Jean Cherpin, *Arts*, 13 juillet 1951.

(6) Daumier s'est portraituré ou cité plusieurs fois dans ses lithos et y a fait intervenir sa femme. On peut donc voir une allusion à son père dans la planche des Mœurs conjugales (640), qui représente un homme, « poète classique », en proie à trois enfants, dont un garçon jouant du tambour : « Poète classique composant une églogue sur le calme de la vie champêtre ».

Photo M. Rigal.

Photo M. Rigal.



Photo M. Rigal.

L'examen de l'œuvre de Daumier se rapportant au théâtre permet en effet de distinguer deux périodes. Dans la première qui va jusqu'en 1851, deux sources d'inspiration apparaissent : l'une, le théâtre classique, fait l'objet de caricatures dirigées contre les acteurs et contre leur interprétation, aux périodes où des reprises des tragédies classiques étaient montées en réaction contre le romantisme; l'autre, le mélodrame, paraît être une concession à l'actualité et à l'engouement du public, avec Robert Macaire. Pour l'une comme pour l'autre, il s'agit non d'observations directes, mais de transpositions en lithographies d' « idées », se rattachant au théâtre.

Dans la deuxième période au contraire, à partir de 1852, Daumier entre au théâtre, participe à sa vie, voit la salle et les coulisses, se trouve mêlé au mouvement réaliste qui commence au théâtre avec le Second Empire. Ses productions : lithographies, aquarelles, peintures, dessins, sont œuvre d'observation.

Jean-Baptiste Daumier, le père, avait découvert tardivement et avec enthousiasme les tragédies classiques; il l'écrit lui-même dans la préface de *Philippe II :* « J'ai dit que le hasard présidait seul à la composition de ma bibliothèque; cependant j'appris bientôt à distinguer, parmi le peu de livres que je possédais, ceux que je n'ai cessé d'admirer depuis, et Racine était de ce nombre. » Ses entrées, dès 1816, dans les salons littéraires et à la Cour, où il est admis à lire ses poèmes, le mettent en rapport avec les personnalités du régime, émigrés revenus de fraîche date, qui bannissent de leur mémoire les années de la Révolution et de l'Empire et veulent en rester aux grands classiques du siècle précédent.

Le romantisme, s'il a dès ce moment ses précurseurs, est à peine né. Stendhal publie en 1823 son manifeste « Racine et Shakespeare», en faveur du « romantisme », qui provoque de vives réactions, comme le discours de l'académicien Auger (24 avril 1824), appel à la défense du clacissisme, comme la peinture d'Ingres, « *Apothéose d'Homère* » (1827), qui rassemble les génies des beaux-arts et des lettres, mais d'où Shakespeare est exclu.

Jean-Baptiste, dans l'euphorie de ses succès littéraires auprès des personnages de la Cour et de la haute Société, doit faire des auteurs classiques ses lectures quotidiennes. Il y puise non seulement son inspiration, mais les règles de la versification et de la tragédie qu'il n'avait pas apprises plus tôt. Méridional enthousiaste, et quelque peu grisé, il ne saurait, comme le dit Champfleury, garder pour lui les belles

rimes de ses lectures et de ses compositions, mais les réciter, sans doute, « à table, en se levant, en se couchant »...

Honoré, grandissant, fait en même temps que son père la découverte des grands auteurs. Mais le souvenir qu'il en gardera pourra-t-il se détacher de cette grandiloquence qui emplit ses oreilles pendant toute sa jeunesse ? Verra-t-il Rodrigue autrement que sous l'aspect de son père déclamant avec emphase, mais en savates éculées, vêtu d'une chemise flottante et d'un pantalon élimé ?

L'une des œuvres des débuts d'Honoré, publiée par le *Charivari* du 9 avril 1834, est significative à cet égard. Sous le titre : « *Néron assassinant sa mère* », elle participe à l'ardeur de la lutte politique contre Louis-Philippe, et jaillit de l'inspiration de Daumier à l'un des moments les plus effervescents de cette année. Nous sommes à la veille des événements du 15 avril 1834, fixés à tout jamais par la grande lithographie « *La rue Transnonain* ».

Cette réminiscence classique : « *Néron assassinant sa mère* » (7) met en scène deux personnages : Néron, gros et court, drapé dans sa toge, brandit du bras gauche un poignard, tandis qu'il maintient de la main droite une femme renversée sur le sol et adossée à la muraille. L'assassin, par la partie inférieure de son visage vu sous son bras levé, est facile à reconnaître, c'est Louis-Philippe. Sa victime est coiffée du bonnet phrygien. Les colonnes du palais sont suggérées en quelques traits.

Toutes les qualités qu'on se plaît à reconnaître dans les dessins de Daumier apparaissent déjà ici. La composition — on peut dire la mise en scène — est d'un dépouillement qui ajoute au tragique et en accroît la puissance. N'est-ce pas à Jean-Baptiste qu'il faut rendre hommage pour cette transposition de la scène antique ?

Une telle utilisation du théâtre antique à des fins politiques demeure exceptionnelle dans la production des cinq premières années, qui fut dirigée tout entière contre Louis-Philippe et les hommes de la monarchie de juillet.

Après l'interdiction du journal *La Caricature*, en 1835, Daumier consacre ses lithos à la satire de mœurs. Mais lorsqu'il aborde les sujets du théâtre, entre 1835 et 1851, c'est dans les classiques qu'il puise ses inspirations : en février et mars 1839, trois planches publiées sous le titre « *Croquis d'expression* » s'appliquent à Phèdre et Bérénice.

(7) Il s'agit d'un bois de grandes dimensions : H. 186 × 239 mm.

De janvier à novembre 1841, quinze autres parues dans le *Charivari* sous le titre « *Physionomies tragico-classiques* » font intervenir successivement les personnages de Phèdre, Hermione, Andromaque, Athalie, Britannicus, Bajazet, le Cid, les Horaces, Iphigénie. A nouveau en janvier-février 1848, trois planches intitulées « *La Tragédie* », puis, de janvier à juillet 1851, dix nouvelles lithos sous le titre « *Physionomies tragiques* » utilisent pour légendes des citations empruntées à *Mérope, Athalie, Hamlet, Andromaque, Zaïre, Héraclius, Œdipe.*

Ces diverses séries, nettement semblables par la facture et la composition, représentent généralement deux ou trois personnages en buste, dans une scène de tragédie, éclairée par un dialogue ou quelques vers extraits de la pièce. Elles portaient à leur époque une intention de critique, elles avaient un sens, elles s'intégraient dans la lutte contre le clacissisme.

Daumier, en effet, n'est pas demeuré hors du mouvement théâtral; il a connu les luttes épiques qui agitaient les salles de spectacles et la presse. En 1830, à 22 ans, nourri des classiques et informé des problèmes du théâtre par les réussites comme par les échecs de son père, il ne peut ignorer la bataille d'*Hernani*. Mais préoccupé déjà par l'opposition politique, participant à l'agitation qui naît et s'entretient dans les salles de rédaction des journaux auxquels il collabore et va bientôt appartenir (*La Caricature*), ses propres batailles, autrement violentes, allaient se livrer sur un terrain différent et au risque de bien d'autres périls. Sa grande litho « *Gargantua* » lui vaut six mois de prison, qui affermissent ses convictions républicaines et donnent à son crayon une acuité et un mordant inégalé.

C'est seulement quelques années plus tard que Daumier intervint dans la lutte théâtrale qui dressa plus que jamais les uns contre les autres romantiques et classiques. La réaction contre le romantisme s'amplifie en effet, lorsqu'elle rencontre un soutien dans l'exceptionnel talent de Rachel. Depuis ses débuts à la Comédie-Française en 1838, Rachel s'était affirmée grande tragédienne et chacun des rôles qu'elle y reprend vaut un triomphe personnel à l'actrice en même temps qu'un succès à la tragédie classique.

Ruy Blas, monté en 1838, voit ainsi dès les premières représentations sa faveur combattue et son public diminuer en nombre et décroître en enthousiasme.

Daumier, à ce moment, donne au *Charivari* des 10 février, 28 et 31 mars 1839, trois lithos sous le titre « Croquis

d'expression » (512, 516, 518) (8) qui ridiculisent les acteurs des pièces classiques et la discordance de leurs personnes avec les vers qu'ils disent : une matrone aux seins croulants sourit à un grand niais, effaré d'entendre cette déclaration :

Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi
Tel qu'on dépeint nos dieux ou tel que je vous vois !
(Phèdre).

En 1841, alors que le talent de Rachel se confirme à chaque représentation, par des succès éclatants dans le répertoire classique, le *Charivari* publie de janvier à novembre une série de quinze lithographies sous le titre « *Physionomies tragico-classiques* » (890-904), de la même veine que les « *Croquis d'expression* » :

Je suis jeune, il est vrai... mais aux âmes bien nées...

déclame avec emphase un acteur bedonnant et mûr.

Le sens combattif et l'intention satirique de ces charges sont dégagés dans une note pleine d'ironie parue dans le *Charivari* du 28 juin 1843, annonçant l'édition de ces lithographies en album :

Physionomies tragico-classiques, album de lithographies, prix relié : 9 francs.

Daumier éprouvait le besoin de prêter son appui à la résurrection de la tragédie et c'est dans ce but qu'il avait dessiné les plus beaux types et les plus belles scènes du théâtre classique. L'expression antique n'a jamais été poussée plus loin que dans ses portraits où revivent les traits chéris de la Grèce et de Rome. Avant cet album, la réaction, commencée par Mlle Rachel, était incomplète. Daumier peut revendiquer la gloire de l'avoir achevée.

Quand paraît cette annonce remplie d'humour, à la date du 28 juin 1843, trois mois se sont écoulés depuis la chute retentissante des *Burgraves* et deux mois depuis le succès excessif de la *Lucrèce* de Ponsard.

Le *Charivari* et Daumier, toujours soucieux d'actualité, avaient enregistré ces événements. La première des *Burgraves* du 7 mars fut suivie d'une quinzaine de représentations houleuses. Cet échec s'inscrit dans le *Charivari* du 31 du même mois (dans un paysage nocturne) :

Hugo lorgnant les voûtes bleues
Au Seigneur demande tout bas
Pourquoi les astres ont des queues
Quand les Burgraves n'en ont pas.
(1004)

(8) Les références des lithographies que nous citons se rapportent au catalogue de Loys Delteil. Celles des bois, précédées de la lettre B., au catalogue de Bouvy.

Le 22 avril, c'est le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard. La pièce « alla aux nues ». Les passions se déchaînent en réaction contre le romantisme; le *Charivari* du 7 mai signale le succès dans une belle litho : « *Lucrèce et les Burgraves* » :

Lucrèce de nos jours par un destin plus beau
A su briser enfin de pénibles entraves
Loin de se contenter de filer son fuseau
Elle sait faire encor filer les vieux Burgraves.

(1010)

L'action menée par Daumier contre le ridicule des acteurs dans leur interprétation des classiques, amorcée en 1839, affirmée en 1841, et reprise vigoureusement en 1843 par la publicité relative à l'album des « *Physionomies tragico-classiques* », ne s'était point interrompue entre ces deux dernières dates, mais au contraire poursuivie par une série de cinquante lithographies publiées sous le titre « *L'Histoire ancienne* ». Ces charges des personnages mythologiques ne furent pas unanimement goûtées à l'époque et demeurent encore dédaignées aujourd'hui. Daumier fut pris à partie pour cette atteinte aux mythes anciens. On y vit une action scandaleuse et presque sacrilège. (9)

Il rencontra cependant l'approbation de Baudelaire : « *L'Histoire ancienne* me paraît une chose importante, parce que c'est pour ainsi dire la meilleure paraphrase du vers célèbre :

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?

Daumier s'est abattu brutalement sur l'antiquité, sur la fausse antiquité, — car nul ne sent mieux que lui les grandeurs anciennes, — il a craché dessus; et le bouillant Achille, et le prudent Ulysse, et la sage Pénélope, et Télémaque, ce grand dadais, et la belle Hélène qui perdit Troie, et tous enfin nous apparaissent dans une laideur bouffonne qui rappelle ces vieilles carcasses d'acteurs tragiques prenant une prise de tabac dans les coulisses. Ce fut un blasphème très amusant, et qui eut son utilité. » (10)

---

(9) Cependant vingt ans plus tard, ni les critiques ni le public ne s'offusquèrent d'une parodie du même ordre, portée sur la scène cette fois, où elle remporta un grand succès; ce fut *La belle Hélène*, en 1865. Mais comme le souligne Arsène Alexandre, « le procédé est le même, non pas l'intention », (dans *H. Daumier*, 1888, p. 180).

(10) Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 1875, p. 407.

Avant d'entreprendre cette série de lithographies, Daumier avait désiré étudier l'histoire ancienne et lire *Télémaque*, l'*Iliade* et l'*Odyssée*. « Il vint un jour me demander ces livres qu'il ne savait où trouver. Je les lui envoyai par un de mes rapins et figurez-vous qu'il eut le soin de me les rendre après les avoir lus. » (11) Le *Charivari* informe ses lecteurs de l'étude à laquelle s'est astreint Daumier, dans des termes qui transforment les faits prosaïques en expédition de haute fantaisie : « Seul, sans mission scientifique, Daumier a parcouru la Grèce, s'inspirant là où un beau souvenir l'attachait, pleurant là où une touchante tradition l'attendait. Dessinant nuit et jour, il a retrouvé enfin le sentiment grec primitif dont nous donnons une première preuve dans le Ménélas vainqueur. »

Cette série : « *L'Histoire ancienne* », débute dans le *Charivari* du 22 décembre 1841 (la dernière « *Physionomie* » est du 15 novembre), où elle fait l'objet d'une longue annonce. Il y est rappelé notamment que les œuvres de la statuaire grecque, si parfaites qu'elles soient, ont montré seulement « un côté de la beauté, l'élégance froide et la noblesse roide (et non pas)... la vie, le mouvement, l'intimité enfin; tout cela leur a manqué complètement. » Daumier le leur apporte. Et Ménélas vainqueur fait ce même jour son entrée dans la caricature. De « martiale prestance », bedonnant, mais tête haute, il conduit à son bras une Hélène bien en chair et de jeunesse lointaine :

Sous les remparts fumant de la superbe Troie
Ménélas, fils des dieux, comme une riche proie
Ravit sa blonde Hélène et l'emmène à sa cour
Plus belle que jamais de pudeur et d'amour.

(925)

Les lithographies qui suivent sont de la même veine. Les uns après les autres les personnages de la mythologie descendent de l'Olympe et paraissent dans des scènes de la vie quotidienne et dans des attitudes bourgeoises où l'on n'était point accoutumé de les imaginer : Achille fumant la pipe sous sa tente, Ulysse en bonnet de coton et Pénélope en chemise de nuit « étendus sur leur pudique couche »; Alcibiade en « dandy rutilant auréolé de fleurs » et portant monocle carré.

Le procédé de recherche du comique, utilisé par Daumier dans ces deux ensembles de lithographies : « *les Physionomies* » et « *l'Histoire ancienne* », peut s'utiliser indéfiniment

---

(11) J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, 1885, p. 54.

à propos de chaque scène ou de chaque vers des tragédies, pour chacun des personnages de la légende grecque. Le meilleur frein à son exploitation abusive réside dans sa monotonie même et dans la lassitude que peut provoquer cette répétition.

Dans « *les Physionomies* », le procédé consiste à opposer le physique, l'attitude, l'expression, le vêtement de l'acteur aux sentiments que contient et qu'exprime le texte. Le ridicule jaillit du désaccord entre l'accoutrement grotesque et la situation tragique, entre l'expression niaise du visage et la noblesse des paroles prononcées, des sentiments exprimés. — Dans « *l'Histoire ancienne* », le comique nait d'une transposition, d'une parodie de la légende mythologique, faite à la fois dans le dessin et dans le texte. Le personnage est grotesque par excès d'embonpoint ou de maigreur, finaud par un clin d'œil qui le fait complice du jeu, burlesque par une attitude outrancière ou par adjonction d'un accessoire anachronique. Le texte commente avec l'humour le plus fantaisiste la scène antique.

Le mécanisme de ce comique, étant créé, fonctionne ensuite tout naturellement. C'est du travail d'atelier, de conception et de réalisation purement intellectuelles. Daumier, devant sa pierre, ayant fait choix d'un sujet dans les textes des tragédies dont les titres paraissent aux affiches, ou dans *l'Iliade* et *l'Odyssée* qu'il a sur sa table, compose son dessin, en en variant chaque fois les éléments, sans qu'intervienne aucune observation directe. Sa prodigieuse mémoire, son extraordinaire talent de dessinateur peuplent les fonds de paysages ou de monuments ou d'accessoires divers, qu'il esquisse et suggère en quelques traits.

Daumier ne va pas au théâtre. Ce qu'il en écrit par son crayon participe, de son atelier, à une lutte à laquelle sa personne ne semble prendre aucune part. Ses charges sont dirigées contre les classiques. Ce n'est pas tel ou tel acteur qu'il vise particulièrement, (12) ni tel auteur, ni telle salle de spectacle, c'est toute expression des pièces classiques qu'il combat idéologiquement, et qu'il attaque lorsque leur succès compromet celui des romantiques. Il cherche à atteindre le classicisme dans l'esprit du spectateur, en jetant le ridicule et le doute sur la fiction du théâtre.

---

(12) Un seul est portraituré, Bernard Léon, dans le rôle de Mignot, de *Marie Mignot*, 5 août 1844 (1269), et c'est très dommage, car Daumier eut pu nous donner une étonnante galerie de portraits du théâtre. Il y songea sans doute plus tard, voir le portrait d'Henri Monnier (2347).

Il n'exerce pas une action positive en faveur du théâtre romantique, montrant ses qualités, ses avantages, sa fougue, son programme constructif, son apport nouveau, libérateur, créateur, enthousiasmant. A aucun moment, en aucune litho, ou bois, ou dessin, il ne met un trait ou une scène qui soit en faveur du romantisme.

Mais il semble que Daumier soit par nature contre les classiques. Et nous pouvons le concevoir parfaitement par un rappel de quelques traits de son caractère et de sa personnalité.

C'est d'abord une réaction contre la grandiloquence de son père, qui a rempli ses oreilles d'adolescent. Le souvenir en est lié aux difficultés matérielles dans lesquelles s'est débattue sa famille pendant toute sa jeunesse.

C'est l'amitié de Préault, son aîné, sculpteur déjà célèbre en 1830, farouchement romantique. Un groupe de Préault, « Les Parias », refusé au Salon de 1834, fit l'objet d'une litho qui fut longtemps épinglée, seule, dans l'atelier de Daumier.

C'est l'opposition au régime monarchique, développée dans les milieux de journalistes où Daumier pénétra très jeune, entre 15 et 18 ans.

C'est le renforcement de ses sentiments républicains et socialisants durant son séjour à Sainte-Pélagie, où il rencontre les autres condamnés politiques, opposants du moment.

Comment ne serait-il pas alors, avec les jeunes artistes, les jeunes écrivains qui secouent les habitudes, s'affranchissent des règles, appellent la liberté d'expression ? D'emblée, Daumier est romantique.

La jeunesse de ce moment ne s'y trompe pas et cherche en lui un appui : « Moi, je lui dis qu'il ne s'agissait pas de tout cela, que nous étions au *Corsaire* un tas de jeunes gens, de poètes, dévorés d'une volonté, d'une ardeur, d'une furie romantique, d'une fièvre de vie qui ne saurait être exprimée, sinon par un dessin de lui. » (13)

Et lorsque après huit ans de succès, 1830-1838, les pièces romantiques rencontrent une opposition grandissante, il se jette dans la mêlée. Il intervient, comme il est dans son pouvoir et dans son talent d'intervenir : par le comique. Le lecteur du *Charivari* qui, dans son journal, aura ri de voir une Agrippine, maigre, au nez pointu, dire à son grand dadais

(13) Théodore de Banville, *Mes souvenirs*, 1882, p. 165.



Photo M. Rigal.



Photo M. Rigal.

de Néron, au front ceint d'un laurier, qui en paraît tout surpris :

> *Je prévois que tes coups iront jusqu'à ta mère* (896).
> *Ta main vient d'immoler Britannicus ton frère*

ne pourra plus les voir en scène sans superposer l'image au réel. La vision du comique restera accrochée à l'acteur. L'acceptation en bloc du spectacle, dans sa fiction, avec ses imperfections effacées dans un ensemble de mouvement, de lumière, de couleur, est balancée par le souvenir du grotesque. L'émotion est coupée à sa naissance.

L'autre source qui inspire Daumier avant 1852 est le mélodrame avec Robert Macaire. Il lui consacre deux séries de lithographies. Notons que deux fois déjà, dans des charges politiques du journal *La Caricature*. il avait utilisé le personnage de Robert Macaire. Le 27 novembre 1834, reprenant le sujet d'une litho amusante et célèbre d'Horace Vernet (un hussard armé de son sabre appelant des dindons), Daumier représente Louis-Philippe dans le personnage de Robert Macaire, tenant un énorme sabre recourbé, appelant des dindons à qui il distribue des portefeuilles ministériels et des billets de banque (97). Le 30 juillet 1835, dans une grande planche de trois personnages en pied sur les Juges des accusés d'avril, celui du centre représente Thiers en Robert Macaire (124).

On sait que le personnage de Robert Macaire fut une création du grand acteur Frédérick Lemaître dans le mélodrame « L'Auberge des Adrets », joué pour la première fois en 1823, « premier drame *romantique* dans le vrai sens du mot ». Frédérick, au lieu de composer son personnage de traître et de bandit dans l'esprit sombre du mélo, en fit tout au contraire un être de fantaisie truculente, de haute farce, qui remporta, contre les trois auteurs de la pièce, un prodigieux succès. Ce succès ne fit que s'accroître pendant une centaine de représentations, nombre exceptionnel pour l'époque. Le type ainsi créé passa de la scène dans les journaux, dont les feuilletons placèrent Robert Macaire et son compagnon Bertrand dans les situations les plus extraordinaires et les plus variées. Frédérick, après quelques désaccords avec ses directeurs de salles et ses trois auteurs, reprit avec eux le même thème en une nouvelle pièce : « *Robert Macaire* », qu'il joua en 1834 avec un succès plus grand encore que le précédent. (14)

---

(14) *Robert Macaire,* Comédie en trois actes en prose, par Frédérick Lemaitre et Benjamin Antier, Folies dramatiques, 1834.

Philippon entendit donc exploiter l'engouement du public en lui présentant, vu par Daumier et fixé par la litho, ce type de coquin amusant.

A propos de cette série des Robert Macaire, Baudelaire écrivit : « Le pamphlet fit place à la comédie. La Satire Ménippée céda le terrain à Molière, et la grande épopée de Robert Macaire racontée par Daumier d'une manière *flambante,* succéda aux colères révolutionnaires et aux dessins allusionnels. » (15)

Parmi les cent lithos que Daumier composa sur Robert Macaire, reviennent en partie les sujets du théâtre et ceux des feuilletons. Si les légendes, longues et diffuses, ne retiennent plus guère notre intérêt, les attitudes et les expressions des personnages méritent de nous arrêter. Elles participent fréquemment de la mise en scène théâtrale. (16) Il ne s'agit pas cependant d'observations directes faites au théâtre. C'est de la transposition en dessin d'une scène du théâtre ou d'une anecdote de feuilleton.

Par la célébrité que Daumier lui donna, Robert Macaire devint même article d'exportation. En 1837, en effet, une pièce parut à Bruxelles, sous le titre : « Robert Macaire en Belgique ». (17) Elle reprend les mêmes personnages : Robert Macaire et Bertrand, Eloa et le baron de Wormspire.

L'auteur cependant se défend de copier; il tient à l'originalité des situations dans lesquelles il fait évoluer les filous et leurs comparses : « L'auteur, comme on le verra, a évité soigneusement de reproduire ou de mettre en action les nombreuses caricatures qui ont été faites à Paris sur Robert Macaire et Bertrand; ce sont ici cinq tableaux nouveaux, dont l'idée n'appartient qu'à lui. »

A vrai dire, l'idée « *Robert Macaire* » courait les rues et les boulevards depuis quinze ans.

Serait-ce par un juste retour des choses que Daumier

---

(15) Baudelaire, p. 407.

(16) C'est ce qu'avait remarqué Gaston Baty; il en conçut le projet d'un film qu'il voulut bien un jour nous exposer : faire revivre par le film toute la fantaisie imaginative de cette période de mélodrame, mêlée aux événements de la vie réelle; pour chacune des diverses scènes du découpage, partir d'une litho de Daumier remplissant l'écran en première vue fixe et donner la vie et le mouvement aux personnages — ou inversement, les personnages animés se déplaçant jusqu'à prendre leurs positions respectives dans la litho pour s'y fixer.

(17) *Robert Macaire en Belgique.* — Pièce en cinq tableaux, mêlés de couplets, précédés d'un prologue, dédiée à M. Frédérick Lemaître par Auguste Jouhaud. Bruxelles, J. A. Lelong, imprimeur-libraire-éditeur — Gambier, libraire, 1837, 128 p.

semble avoir puisé dans cette pièce belge les sujets de l'une des dernières lithos de la série, et de la première de la série suivante ? La 96e planche, du 28 octobre 1838, fait passer la frontière aux deux coquins. S'éloignant rapidement des bureaux de la douane, avec son butin, Macaire exprime ses regrets : « *A tous les cœurs bien nés que la Patrie est chère !* » (451).

La litho qui ouvre la deuxième série des Robert Macaire, dont le public ne se lassait pas, fait arriver nos deux filous en Belgique : «*Salut terre de l'hospitalité... A tous les cœurs fanés que la Belgique est chère !* » (866, 25 octobre 1840).

Cette deuxième série n'alla pas au-delà du numéro vingt. Mais les albums des Robert Macaire, mis en vente d'abord avec les cinquante premières planches, puis avec quatre-vingt, et enfin comprenant les cent planches de la première série, s'achetèrent en grand nombre.

Hors ces deux thèmes, les classiques et Robert Macaire, Daumier, durant cette première période de sa production, fait intervenir rarement le théâtre dans ses œuvres. Il ne semble pas qu'il soit lui-même un spectateur. Nous ne sommes renseignés à ce sujet que par deux anecdotes rapportées par Théodore de Banville dans ses *Souvenirs.* (18)

Il raconte que, jeune employé au journal *Le Corsaire*, il se rendit un jour chez Daumier afin de lui demander un dessin à graver sur bois pour l'en-tête de son journal. Il fait un récit des plus amusants de cette première entrevue et des nombreuses visites qu'il lui fit ensuite pendant plusieurs mois, sans qu'il ne soit plus question de la chose, chacun ancré sur sa position, Banville dans l'attente du dessin, Daumier dans son refus de le faire. Le jeune homme assiste ainsi, sans parler, durant de longs moments, au travail de Daumier sur ses pierres lithographiques qu'il crayonnait en fredonnant inlassablement le « rondeau de Kettly : *Heureux habitants des beaux vallons de l'Helvétie,* dont la profonde stupidité l'enivrait comme un breuvage bizarre ». Banville l'entendit ainsi pendant plus d'un an.

« *Kettly, ou le Retour en Suisse* », opéra-comique en un acte, musique de Jules Denèfve, fut représenté au théâtre de Mons en 1838 et donné à Paris quelques années plus tard. Daumier, semble-t-il, lui fit un succès qui témoigne d'un goût assez contestable.

Le deuxième récit de Banville se situe à la même époque, vers 1845. Daumier aurait eu ses « entrées » à l'Opéra-

---

(18) Th. de Banville, p. 163 et suiv.

Comique, y disposant d'un fauteuil chaque soir. Son portier du quai d'Anjou, Anatole, qui maigrissait de consomption, lui avoue un jour la cause de son ennui et sa passion insatisfaite : l'Opéra-Comique. « L'affaire peut s'arranger, dit Daumier, j'ai mes entrées dans ce théâtre, vous n'avez qu'à me nommer au contrôle et à dire : Monsieur Daumier. Comme ça vous irez tant que vous voudrez à l'Opéra-Comique. »

Quelques jours plus tard, nouvel ennui du portier. Il n'avait pas d'habit et, sans habit, il n'osait pas s'asseoir « à côté des messieurs et des notaires, tous en habit noir ». Daumier lui prêta son habit.

La joie d'Anatole fut telle qu'il la célébra chez tous les marchands de vin rencontrés sur son chemin. Si bien qu'un soir, « frappant sur le ventre d'un voisin : nous autres, notaires... », et mêlant sa voix à celle du ténor, il provoqua un scandale qui le fit jeter dehors. C'est ainsi qu'au théâtre, Daumier eut la réputation d'un ivrogne.

Cette anecdote est trop jolie pour qu'on la rejette. Mais que dire des « entrées » à l'Opéra-Comique et des abstentions régulières ! (19)

En fait, à côté des séries de combat contre les classiques, et des deux séries de Robert Macaire, on trouve à peine une trentaine de lithos se rapportant au théâtre sur une production qui dépasse deux mille entre 1830 et 1850. Une dizaine d'entre elles se situent vers 1845, à l'époque du rondeau de *Kettly* et d'Anatole à l'Opéra-Comique. Mais elles ne font intervenir spectateurs, auteurs ou acteurs que pour obtenir l'effet comique d'un trait de caractère; elles n'utilisent le cadre du théâtre que pour y situer les personnages.

Ainsi dans « *Une maîtresse à l'Opéra* », si les balcons et le parterre à l'arrière-plan apparaissent avec leurs spectateurs, on voit bien davantage le dandy qui, dans sa loge, jouant de son monocle carré, dit négligemment à son compagnon : « Vous voyez cette petite danseuse brune qui ballone en ce moment ? Eh ! bien, mon cher, je l'ai depuis huit jours... Elle est folle de moi ! » (1149).

De même, quelques-unes des pièces de la série des « Bas Bleus », publiée en 1844, montrent les femmes-auteurs dans

---

(19) « Il faut bien l'avouer, ce grand homme, qui goûtait avec une prodigieuse intensité les délices de la musique et de la poésie, n'avait pas le sens de l'Opéra-Comique, et n'éprouvait qu'une médiocre sympathie pour les aimables brigands et pour les délicieux faux-monnayeurs de Monsieur Scribe ». Th. de Banville, p. 171.



Photo M. Rigal.



Photo M Rigal.

Photo M. Rigal.

Le souffleur.

Photo M. Rigal.



Le banc des amateurs — Vue prise à l'opéra

Photo M. Rigal.

l'exercice de leurs nouvelles productions littéraires et théâtrales : « Au parterre de l'Odéon » qui réclame l'auteur, une matrone à lunettes se dressant soudain répond : « Messieurs, votre impatience va être satisfaite... cet auteur... c'est moâ. » (1237). Ou encore ces conseils entre auteurs dramatiques : « Mon cher, au point où vous en êtes, votre femme vous gêne. Il faut absolument vous en défaire... n'importe comment. Le fer, le poison... vous verrez... ce qui semblera le meilleur. » (572). Enfin ces désillusions d'un acteur de province : « Oui, mon cher, oui, les barbares m'ont sifflé dans *Cinna,* et cependant tu m'as vu dans *Cinna !* — Oui, je t'ai vu, je peux m'en flatter, mais vois-tu, les provinciaux c'est de la panade, débute aux Français. » (848).

Pour terminer cet examen, il convient de signaler deux lithos qui forment vraiment transition entre les deux périodes considérées. Représentant les spectateurs, elles ressortent l'une et l'autre de l'observation directe, la première annonçant la production ultérieure de Daumier sur le théâtre, la seconde animée d'une idée sociale. Dans l'une, du 7 février 1848 (1674), le public du balcon apparaît en larmes, en proie au désespoir; il assiste à « Le cinquième acte à la Gaîté ».

L'autre est expliquée par sa date : 14 février 1849 (1679). Elle traduit le désaccord qui subsiste entre les espoirs généreux que venaient de susciter la Révolution de 1848 et les dures réalités. La litho représente dans le fond la scène d'un théâtre : on la distingue à peine; au premier plan, la foule des spectateurs, debout, serrés les uns contre les autres, attentifs; un père a hissé son enfant sur ses épaules. Pour légende : « Le spectacle est une chose bonne pour le peuple de Paris; il vient s'y délasser le soir des fatigues de la journée (*Tous les moralistes*). »

Cette planche dans laquelle, aujourd'hui, nous voyons ce qu'on appelle un comique noir, a-t-elle provoqué le rire au moment de sa publication ? On en pourrait douter. Elle traduisait sous l'influence des idées de 48 une préoccupation sociale à laquelle le crayon de Daumier a donné en apparence un aspect comique, mais qui laisse sourdre, en profondeur, un sentiment d'amertume.

Ainsi entre 1843 et 1851, le théâtre apparaît peu dans l'œuvre de Daumier. C'est la période de la meilleure et de la plus abondante production lithographique, inspirée par les multiples aspects de la vie bourgeoise. Dans cette immense satire des mœurs de cette époque, s'inscrivent successivement les séries : les Beaux jours de la vie, les Bas bleus, les Phi-

lanthropes du jour, les Gens de justice, les Pastorales, les Bons bourgeois, les Locataires et propriétaires, Tout ce qu'on voudra, (20) et enfin, sous la Seconde République, le retour à une caricature politique aussi acerbe et vigoureuse qu'entre 1830 et 1835, à laquelle le coup d'Etat du 2 décembre mettra un terme.

Daumier, tout occupé à relever les moindres travers des personnages qu'il côtoyait chaque jour sur les quais, sur les places publiques, dans les rues, au café ou à la campagne, n'a pas songé encore à accompagner son bourgeois au théâtre pour l'y voir s'épanouir au spectacle des vaudevilles de M. Scribe, ou s'assombrir jusqu'aux pleurs devant les mélodrames du Boulevard du Temple.

La production de l'année 1852 mérite d'être étudiée à plus d'un titre : pour le nombre élevé des lithos qui se rapportent au théâtre ; cette même fréquence se poursuit dans les années suivantes — pour les sujets traités, relevant de l'observation directe, donc impliquant la fréquentation des salles — pour l'illustration de deux parodies théâtrales.

La première de ces parodies vint en réponse à une brève tentative de retour à une tragédie du genre classique. Ponsard, en effet, fit jouer à la Comédie Française, le 19 juin 1852, *Ulysse*, tragédie en cinq actes, avec chœurs, musique de Charles Gounod, orchestre placé sous la direction de Jacques Offenbach. Huit jours plus tard, le 27 juin, le *Charivari* consacre son numéro à « *Ulysse ou les porcs vengés, pièce méli-mélo-tragique, mais nonobstant écrite en vers ou à peu près et dédiée aux charcutiers. Paroles traduites de Ponsard par Huart. Costumes dessinés par Daumier* ».

Dans les dix dessins gravés sur bois (B. 774-785) qui accompagnent les textes, Daumier fournit une illustration de la plus truculente fantaisie, depuis le portrait de Télémaque: « *Mais quel est donc ce jeune homme, il est très bien ma foi* », en passant par le

« *Chœur des Bonnes vertueuses mais fort laides.*
... une Bonne
Sans rigoler doit travailler toujours,
Quand elle est bonne... »

jusqu'à l'exclamation de

(20) Ces séries comportent respectivement les nombres suivants de planches : 100, 40, 34, 39, 50, 82, 32, 70.

« *Pénélope* (poussant un cri de joie)
« *Ah ! c'est mon vrai mari, je suis ivre de joie,*
Pour fêter son retour, mangeons ce soir une oie. »

Quelques mois plus tard ; c'est une pièce d'allure romantique, cette fois, qui excite la verve des parodistes ; *Richard III*, drame en cinq actes et en prose, de Victor Séjour au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 28 septembre 1852, est suivi dans le numéro du *Charivari* du 17 octobre, des « *Souvenirs de Richard III* », croquis par Daumier. Des treize croquis sur bois (B. 504-516) qui illustrent le texte, le premier donne le ton en représentant les divers acteurs de la pièce dans leurs costumes de scène : « *Réapparition des défroques du Moyen Age qui avaient été mises au clou en l'an de drame* 1836 ».

Une litho, un mois plus tard, le 13 novembre (2274) revient au même drame pour montrer l'ennui, le bâillement qui gagne la salle et apparaît sur les « *physionomies des spectateurs de la Porte Saint-Martin pendant une représentation de Richard III* ».

En plus de ces 23 dessins sur bois, Daumier donne au *Charivari* durant cette seule année 1852, plus de 30 lithos sur des sujets de théâtre. Et jusqu'à la fin de sa collaboration à ce journal et aux autres illustrés de cette époque, on compte plus de 200 lithos et bois se rapportant aux activités théâtrales. En outre Daumier s'adonne de plus en plus à la peinture, et là encore, aussi bien que dans les dessins et aquarelles, les mêmes sujets reviennent fréquemment. A l'Exposition d'un choix de ses œuvres, organisée en 1878 par ses amis, et qui précéda sa mort d'un an, on compte sur un ensemble de 139, 17 dessins et aquarelles désignés par un titre touchant au théâtre, et 16 peintures sur 94 exposées (21).

L'examen de cette production prouve sans aucun doute possible par le caractère documentaire qui s'en dégage, que Daumier s'est mis à fréquenter les salles, qu'il est devenu l'un des spectateurs. Certains titres de séries sont significatifs : *Croquis de théâtre*, en 1853, *Actualités relatives au Théâtre Français*, en 1858, *Croquis pris au théâtre*, en 1864.

Mais non satisfait de suivre le jeu des acteurs, son regard observateur se tourne vers la salle autant que vers la scène. Il traduit tout d'abord les sentiments fluctuants des spectateurs, saisis dans leurs expressions les plus accusées : le

---

(21) *Exposition des peintures et dessins de H. Daumier*, catalogue, Paris, Gauthier Villars, 1878.

rire déchaîné, l'attention suspendue, l'anxiété, l'effroi — ou l'indifférence qui dissimule son bâillement. Il exprime par de multiples nuances, les sentiments semblables des bourgeois assis aux fauteuils d'orchestre, et du peuple des galeries, retenus et distingués chez les premiers, plus spontanés et naturels chez les seconds. Il pénètre dans les coulisses pour y surprendre le directeur dans l'exercice de ses fonctions, et les acteurs avant leur entrée en scène, hommes et femmes en proie aux préoccupations de tous les jours, avant d'être pour un instant un personnage de l'histoire ou de la légende.

Cette observation directe que Daumier porte des deux côtés du rideau se manifeste dans ses dessins au moment où s'amorce l'évolution réaliste qui va se développer et s'amplifier dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle. *L'Aventurière,* dès 1848, *Gabrielle,* en 1849, d'Emile Augier, plus nettement encore *La Dame aux Camélias,* le 2 février 1852, introduisent la comédie de mœurs, la pièce réaliste dans le théâtre.

Daumier, observateur sensible, traduit cette évolution par deux lithos du début de l'année 1852 : 27 janvier, 6 février, où se cristallise l'opposition des deux courants, celui qui continue le passé, celui qui naît. « *Un Parisien, resté fidèle au culte de la tragédie* » (2225) debout contre le chambranle d'une loge, participe par son air sombre et terrible au drame de la scène qu'on aperçoit au-delà du parterre. — « *Se posant en appréciateur de la bonne comédie* » (2227), représente deux bons bourgeois, bien habillés, souriants, et heureusement surpris, sans pourtant tout apprécier peut-être de ce qu'ils voient et entendent de cette nouveauté.

Les thèmes les plus variés, abordés durant cette année, qu'il s'agisse des spectateurs, des acteurs, des auteurs, des directeurs, des comédiens de salons, reviendront ensuite à diverses reprises au gré des circonstances. L'influence du théâtre sur la mode sera consignée elle aussi.

Daumier excelle à rendre l'aspect des foules et à traduire les sentiments qu'elles éprouvent. Il nous en donne des tableaux nombreux où les visages des individus reflètent avec une amusante vérité la comédie ou le drame qui se joue sur la scène. Dans « *Le banc des amateurs, vue prise à l'Opéra* » (2220 du 15 janvier 1852) sur cinq personnages visibles, trois expriment franchement leur joie, deux la contiennent, sans doute par souci de leur dignité. L'aspect de la salle est repris dans : «*En contemplation devant le vaisseau de l'Opéra* » (2806) et a fait aussi le sujet de plusieurs aquarelles dont l'une « *Pendant l'entr'acte à la Comédie Française* » a figuré à l'Exposition de 1878 et fut à ce moment

gravée sur bois par Lepère et publiée dans le *Monde Illustré* du 4 mars 1878 (B. 991). C'est l'une des plus belles de l'œuvre.

On ne peut citer toutes les pièces qui montrent les spectateurs sous l'influence tantôt du drame, tantôt de la comédie. Mais comme en se jouant, Daumier par deux fois oppose les deux publics dans la même planche. Une litho, demeurée hélas inédite (2719), « *le vaudeville et le drame* », et un bois (B. 924) « *Boulevard du Temple à minuit; à g., sortant du drame, à dr. sortant des funambules* » affrontent les visages encore contractés par l'effroi, et ceux d'où la joie et le rire ne sont pas effacés. Unissant deux thèmes distincts, il s'amuse à rapprocher dans « *l'entr'acte au café, l'entr'acte au foyer* » (2348), ceux qui consomment et ceux qui paradent; ou encore dans « *Le couplet au public* » (les acteurs tous en scène chantant leur dernier grand air) et « *Le public pendant qu'on lui adresse son couplet* », se hâtant déjà en remettant son manteau de gagner la sortie (2349). Ce deuxième sujet est encore traité agréablement plus tard : « *Ce qui nous prouve comme quoi il est parfaitement inutile de débiter des compliments gracieux au public dans le couplet final d'une pièce* » (2911). Sur la scène, baignée d'une grande lumière, une actrice et deux acteurs dans leur couplet final. Et tandis que se devine, au balcon, le tumulte du départ, à l'orchestre, des hommes en chapeau, des femmes déjà debout, dont l'une, jeune et gracieuse, le dos franchement tourné à la scène, complète un dernier détail de toilette avant de quitter le théâtre.

Daumier malmène le public bien souvent, et s'en prend à l'ensemble des spectateurs tout autant qu'à des types particuliers. « *Ce qui représente la mer au peuple le plus spirituel de la terre* » (2809), nous montre au premier plan l'arrière de la scène où une grande toile ondule sur le dos d'hommes accroupis, tandis qu'au fond les spectateurs des fauteuils d'orchestre et des balcons ouvrent des yeux pleins d'admiration. — « *Le triomphe du sucre d'orge, vue prise aux Folies-Nouvelles* » (2628) raille cette manie, fugitive sans doute, de sucer un long sucre d'orge au cours de la représentation.

Daumier ne serait pas complet s'il n'analysait tous les sentiments bourgeois, et ne mettait parfois en lumière ceux qui se voudraient les plus cachés : « *Les spectateurs de l'orchestre... il y a de jolies jambes, tous satisfaits* » (3262). — « *M. Colimard, si vous continuez à lorgner les danseuses d'une façon aussi inconvenante...* » (3266).

Les difficultés entre spectateurs donnent lieu à quelques

jolis tableaux : « *Aux fauteuils d'orchestre ! : Pour la septième fois, voulez-vous me rendre ma place ? Sinon... — Sinon quoi ? — Sinon je serai obligé de m'en aller, ce qui me contrarierait beaucoup !* » (3274). — « *Une discussion littéraire à la deuxième galerie* » (3264) montre une furieuse bataille entre tenants d'opinions opposées. — « *Décadence du drame en* 1866 » oppose ceux qui y croient encore et cèdent à l'émotion, et celui qui en rit (3478). Enfin les spectateurs apparaissent encore dans l'entassement des salles, ou dans une totale docilité de la foule qui stationne dehors sans s'impatienter : « *Des parisiens dans l'attente du plaisir : deux heures de queue à un théâtre quelconque* » (2652); sujet déjà traité sous le titre « *La queue au spectacle* » (705) et repris encore en un bois (B. 931) pour le *Monde illustré* du 7 juin 1862.

L'un des sujets les plus connus, traité en une peinture fréquemment reproduite « *Le Drame* » (22), a fait également l'objet d'une lithographie, en tous points semblable. La légende qui accompagne cette litho appelle quelques remarques : elle est l'un des exemples les plus nets de l'indigence du texte, indigne de l'intensité et de la puissance évocatrice du dessin (23) (les légendes étaient rarement de Daumier, qui les ignorait souvent). Mais le journaliste, plus respectueux du « genre comique et caricatural » de Daumier, que sensible au dessin a composé une plate légende qui fait intervenir un spectateur dans le dialogue prêté aux acteurs. On se souvient de cet extraordinaire clair-obscur qui met en pleine lumière la scène où se déroule l'action dramatique : une femme fuit devant l'assassin de son amant, alors que dans l'ombre, au premier plan, les spectateurs se pressent, figés et haletants. « *L'acteur — Il était votre amant, Madame ?* (*Bravo, bravo*) — *Et je l'ai assassiné.* (*Bravo, bravo*) — *Apprêtez-vous à mourir* (*Bravo, bravo*) — *Et je me tuerai après sur vos deux cadavres. — Un titi : — Ah ! ben non alors, qu'est-ce qui porterait le deuil ?* » (3220).

Plusieurs dessins, aquarelles, peintures représentent uniquement les spectateurs. Les titres sous lesquels on les a désignés ont plusieurs fois varié : au théâtre, spectateurs au théâtre, la loge, au Théâtre Français, spectacle gratuit, etc.

---

(22) Elle vient de figurer à l'Exposition des Impressionistes des Musées allemands, à l'Orangerie, décembre 1951.

(23) Ne serait-il pas curieux de relever dans l'œuvre de Daumier les désaccords flagrants qui apparaissent entre dessins et légendes ? Peut-être y a-t-il moins de dessins « comiques » qu'il y paraît.

Pour tous, on ne saurait trouver de meilleur commentaire que celui de Burty : « Aucun mot ne pourrait donner une idée exacte de la diversité de ces physionomies qu'absorbe, qu'allume, qu'excite, qu'effraye, qu'amuse le jeu de la scène. La pose affaissée ou tendue, le jeu des muscles, la direction des regards, la flamme des prunelles, tout ce qui fait travailler un corps et penser un cerveau est saisi dans son infinie mobilité, fixé avec un art incomparable de l'observation morale et des conditions physiologiques... Ces cadres étroits seront un jour sans prix. On y retrouvera, je ne dis pas l'habit de nos contemporains, de nos femmes, de nos enfants, mais leur visage et leur émotion pendant un court moment de la vie vécue ».

Les acteurs fournissent des thèmes plus variés et plus nombreux encore : trait de caractère, rôle de la famille, comique de situation, désaccord entre l'individu et le personnage qu'il incarne. Ainsi cet acteur, dans sa loge, se regardant dans un miroir : « *Vous me croirez si vous voulez, mon cher, eh bien ! quelquefois, je suis fâché d'être joli garçon* » (B. 854). Ou ces compliments à l'acteur pendant l'entr'acte : « *Ah ! mon cher monsieur, vous m'avez rappelé Talma. — Vraiment, je vous ai rappelé Talma. — Oui, notamment par la coupe du nez* » (3279). Les services de la famille pour la carrière d'une actrice, sont plusieurs fois soulignés : La mère dans la coulisse, soutient de son jeu de castagnettes la danse de sa fille et se remémore : « *Moi aussi j'ai été une brillante Espagnole* » (2907). La provision de fleurs dont les membres de la famille disposent dans la loge, pour les lancer sur la scène démontre « *l'utilité d'une famille pour la cantatrice* » (2910).

Ces dessous, ces à-côtés de la scène fournissent mille sujets à Daumier. Il détruit d'un crayon impitoyable les illusions du théâtre, en rapprochant en quelques traits les situations des coulisses et de la scène, en replaçant le personnage historique ou légendaire dans les servitudes de la vie réelle. « *L'amour et sa mère* » montre sous l'œil placide du pompier de service, une mère attentionnée, en bonnet et châle écossais, mouchant la petite fille, couronnée de roses, en tutu et ailes d'ange, qui va entrer en scène (2432). Même thème dans « *une reine se préparant à une grande tirade* », en se mouchant à l'abri d'un portant (2897). « *Sur la scène, dans les coulisses* », litho en deux parties, oppose la scène, sous les feux, où s'escriment les acteurs, et la coulisse où dans l'ombre, les empereurs échangent une prise de tabac (2437). C'est encore la pincée de tabac prélevée dans la tabatière du pompier par la grande actrice qui illustre cette légende :

« Déesse mais pas fière » (3268). L'opposition de la fiction et de la vie obtient encore une excellente interprétation dans une planche des Croquis dramatiques : dans sa loge, un acteur en toge et couronne royale joue tranquillement aux cartes; appelé soudain par le régisseur : *« Je viens prévenir le roi Agamemnon qu'on va commencer le quatrième acte... il faut qu'il se dépêche sans cela il sera mis à l'amende »* (2898).

Si les auteurs ne sont pas épargnés, ils paraissent plus rarement, tandis que les femmes-auteurs à plusieurs reprises servent de cibles aux sarcasmes. Déjà nous l'avons vu, la série des *Bas Bleus* dénonce les travers et les ridicules des femmes écrivains. Elles reviennent à l'actualité dans deux lithos d'octobre et novembre 1852 : Trois femmes se concertent : *« Ma chère, notre comédie en deux actes vient d'être refusée au Théâtre Français. — Nous n'avons plus que la ressource d'y ajouter trois actes et un songe, et d'en faire une tragédie que nous présenterons à l'Odéon »* (2217). L'autre litho (2273) *« N'est-il pas vrai que cette tragédie renferme des beautés... »* qui groupe également trois femmes dans un salon, se classe parmi les très belles compositions de Daumier.

Le directeur de salle, rempli de son importance, gonflé de sa dignité, la main au gilet, passe dans la coulisse entre les danseuses en tutu et les acteurs en pourpoint et haut-de-chausse : *« Mossieu le Directeur »* (2899). Ses démêlés avec les acteurs : *« Vous avez beau jouer les rois, je ne vous en flanque pas moins à l'amende d'un franc cinquante pour avoir manqué votre entrée »* (2900), ou avec *« la mère de la chanteuse »* (2903, 3154, 3276), ses désolations devant la salle vide (2826, 2849, 3653), évoquent quelques-unes de ses difficultés.

L'influence du théâtre sur la mode fournit parfois son sujet à Daumier : Deux promeneurs se rencontrent, portant une courte pèlerine flottante, le *« nouveau manteau Talma, ainsi nommé parce qu'il donne à celui qui le porte un air complètement comique »* (2218). Deux autres personnages, l'un vêtu du manteau Talma, l'autre, de forte corpulence, serré dans sa redingote *« — Comment, vous ne portez pas encore de Talma ? — Non, je reste fidèle au paletot, cela dessine mieux la taille »* (2260).

Une autre allusion à la mode est relative à la *« Modification du costume parisien, par suite des nouveaux drames maritimes qui se jouent en ce moment sur tous les théâtres du boulevard »* (2807, 2808, août 1856).

Faisant les délices du public de Carpentras.

Photo M. Rigal.

Une maîtresse de maison du marais qui a tenu absolument à faire concurrence au théâtre Français... rien n'a été négligé pour la mise en scène !

Photo M. Rigal.



DÉCADENCE DU DRAME EN 1866

– En v'là un bon jobard, il croit que toutes ces rengaines là sont arrivées!
– Mais tas d'imbéciles ... vous ne voyez donc pas que c'est l'auteur!...

Photo M. Rigal.

L'influence du théâtre, plus encore que sur la mode, s'exerça, par un phénomène de contagion, sur la société parisienne. A l'imitation des jeux et des représentations d'amateurs qui se donnaient à la cour de l'impératrice Eugénie, aux Tuileries et à Compiègne, les salons parisiens furent saisis d'un engouement pour le théâtre, non plus en spectateurs, mais en acteurs. Dans tous les salons, on jouait la Comédie. Daumier trouva dans cette « Actualité » l'inspiration de plusieurs séries de lithographies, dans lesquelles on distingue quelques-unes de ses meilleures planches.

Les « *Croquis musicaux* », dix-sept planches, publiées de février à mai 1852, montrent les chanteurs et les musiciens amateurs, soit dans les exercices de répétition auxquels ils se livrent, parfois dès leur lever, encore en bigoudis et tenue de nuit « *une famille mélomane* » (2240), soit dans l'exécution de leur grand morceau, dans les salons où on ne peut moins faire que les applaudir tout en réprimant un bâillement, comme le fait « *une victime de la politesse* » (2234). Par contre, le couple chantant « *Fesant les délices du public de Carpentras* » (2242), le chanteur de charme «*en train de charmer...* » (2244), « *le premier sujet d'un café concert chantant...* » (2245), s'ils apparaissent dans des attitudes quelque peu forcées, ne sont cependant point trop ridicules. Plus que l'expression de leur cabotinage, c'est la composition du dessin qui dans ces trois lithos retient notre attention. Pour la première fois, semble-t-il, l'éclairage provient de la rampe, la lumière jaillit de bas en haut. Aucune des précédentes lithos des scènes théâtrales n'utilisait aussi nettement cette direction de l'éclairage.

De cette optique nouvelle dans ses lithographies aussi bien que dans ses aquarelles et dans ses peintures, Daumier tirera des effets puissants, des jeux d'ombre et de lumière, qui, fugitifs à la scène, mais fixés par lui, impriment aux physionomies des acteurs un caractère étrange d'irréalité. Qu'on se reporte à l'admirable portrait d'Henry Monnier dans le rôle de Joseph Prudhomme (2347) publié sous le titre « *Les artistes contemporains* (*Odéon*) *N°* 1 », annonciateur d'une série de portraits qui en resta là ! Qu'on en rapproche la litho « *Les Cabotins* » (3949) publiée le 28 avril 1878, dans laquelle un acteur étudie ses jeux de physionomie dans un miroir à la lumière de deux bougies : le personnage et son image jaillissent de l'ombre comme d'un autre monde. Qu'on revoit enfin les dessins et les peintures : *Crispin et Scapin, une scène de Molière, le Malade imaginaire, Scène de spectacle, Spectacle gratuit, etc...*

« *Les Comédiens de société* », série de dix-sept planches

d'avril à juin 1858, relèvent quelques amusants travers et quelques situations d'un haut comique : « *Que je suis donc fâché d'avoir permis à ma femme de jouer la comédie en société... ce monsieur l'embrasse encore plus fort qu'aux répétitions* » (3030). L'acteur-amateur se tournant vers le paravent qui forme coulisse « *Voyons, M. le Baron... je n'entends rien... soufflez donc plus fort* » (3032). Encore une scène de « *répétition d'une pièce dramatique* » : la pseudo-actrice, tenant un oreiller serré dans ses bras : « *Non, barbare... la mort seule pourra me séparer de mon enfant* » (3045).

Quelques lithos de cette série représentant les salons où l'on joue, montrent le souci d' « *Une maîtresse de maison du Marais qui a tenu absolument à faire concurrence au Théâtre Français... rien n'a été négligé pour la mise en scène* » (3034). Elle est surtout constituée par une lampe carcel et un candélabre posés à même le parquet pour servir de rampe et projeter leur lumière de bas en haut. Il en est de même dans « *Un orchestre dans une maison très comme il faut* » (3038) et dans « *Rappelés avec enthousiasme* » (3042). Ces éclairages inhabituels provoquent sous le crayon de Daumier des oppositions d'ombre et de clarté qui sur les visages, sur les vêtements, sur les crinolines des femmes donnent d'étonnants et ravissants effets.

Daumier a encore abordé le théâtre pour y placer certains événements de la période de 1870.

Les Saltimbanques apparaissent à deux reprises en avril 1839, l'une, réminiscence de Robert Macaire, l'autre, charge contre les célébrités littéraires (619, 620), et reviennent encore une douzaine de fois entre 1865 et 1874. Le thème des deux chanteurs des rues, harpe et violon, inspire un dessin sur bois, qui est une page d'une intense émotion, par l'expression de résignation douloureuse, d'anxieuse attente des deux personnages seuls, à un coin de rues où nul ne les écoute (B. 937). Le même thème, traité en litho, se complète d'un public indifférent (3386). C'est bien ici qu'il convient de rappeler le mot de Claude Roger-Marx sur Daumier : « Grand dans la peinture du petit, l'anecdote chez lui devient aussitôt drame » (24).

Les dessins, les aquarelles, les peintures qui représentent les chanteurs des rues, les joueurs d'orgue, les jongleurs ambulants, les saltimbanques et les pierrots, la parade, ont

(24) Claude Roger-Marx, *Daumier*, Plon, 1938, p. 36.

une puissance d'expression et un jaillissement de vie indéfiniment renouvelés. Consultez-les, ils n'auront jamais fini de vous révéler l'attente du client, l'espoir inquiet de la recette, si quotidiennement nécessaire, l'agitation gaie de la parade et le plaisir de donner le numéro, mais aussi la lassitude et la souffrance qui percent quand le public s'éloigne indifférent. Anecdote, oui ! mais aussi sous le comique apparent, véritable drame intérieur.

N'est-ce point encore un signe de l'importance que le théâtre avait pris dans la vie de Daumier, que l'utilisation du cadre théâtral pour porter devant le public quesques-uns des graves événements de la fin de l'Empire ? Déjà, au cours de la guerre d'Italie, le 11 mai 1859, il avait montré : « *un rôle désagréable à jouer en ce moment sur un théâtre, et particulièrement en Piémont* » (3176). Puis, le 16 juin 1866, au lendemain de Sadowa, une litho du *Charivari* représente une salle de spectacle où le rideau de scène porte ces mots « *Théâtre de la guerre* »; devant, le public des fauteuils se dresse en deux clans opposés dont les bonnets désignent les nationalités de l'Europe centrale (3506). Sur le même thème, en 1872 le rideau portera « *Théâtre de la politique* » (3904). Autres allusions aux événements : « *Au théâtre de la politique, jamais la scène ne reste vide* » (3534) — La mort portant sa faux, sur la scène, repousse des soldats en armes : « *Non, mes enfants, vous n'êtes pas de cette pièce-là* » (3559). — L'activité de Thiers, qui fut tant de fois le sujet central des lithos (25), intervient les 7 février 1870 et 14 février 1871. La première fois il est « *Le souffleur* » dirigeant la scène, caché à la vue des spectateurs (3674). La deuxième il est le soufflé, sur la scène face au public dans « *une représentation au théâtre de Bordeaux. L'ennuyeux c'est qu'on ne voit pas le souffleur* » (3850).

Enfin cet autre tableau qu'on ne peut voir ni évoquer sans un pincement au cœur : sur la scène le corps allongé d'une femme drapée; un soldat à casque à pointe pose, avec arrogance, le pied sur sa poitrine : « *Théâtre de Bordeaux, on joue la tragédie* » (3852, 28 février 1871).

Il faut bien que Daumier ait aimé le théâtre, y retrouvant sans doute sur la fin de sa vie le souvenir des émotions de sa jeunesse décantées par le temps, pour lui consacrer un si grand nombre de lithographies et de bois, de croquis, d'aquarelles, et même, après 1850, de peintures, Qu'il ait

---

(25) « Les Cent-onze figurations de M. Thiers », par Germaine Cherpin, Daumier, *Arts et Livres de Provence*, 1948.

passé tant d'heures à représenter les chanteurs et les saltimbanques, les acteurs et la foule des spectateurs et à traduire les nuances de leurs sentiments, n'est-ce point la preuve de l'attrait exercé sur lui par les salles et leurs aspects multiples ?

Pas plus que pour la première période de sa production, nous ne sommes, pour la seconde, vraiment renseignés, sur l'assistance de Daumier aux spectacles. Mais alors que les œuvres d'avant 1850 trahissent des procédés dont on peut analyser le mécanisme (*Physionomies, Robert Macaire, Histoire ancienne*), celles d'après 1850 supposent sa fréquentation personnelle des salles et des coulisses. Une lettre non datée qu'il reçut de son ami Etienne Carjat, photographe, dessinateur, éditeur, nous laisse à penser qu'il assistait volontiers aux belles soirées.

> *Mon cher ami,*
> *Coquelin joue ce soir pour la première fois Le Barbier. J'ai deux fauteuils numérotés. En voulez-vous un ? Si oui, dites-le à mon ambassadeur et faites-moi le plaisir de dîner avec moi, je vous attendrai à 6 heures au Café de Madrid, près du passage Jouffroy.*
> *Un mot pour ne pas laisser perdre la place au cas ou je n'aurai pas le plaisir de vous voir.*
> *Bien à vous de tout cœur.*
>
> *Et. Carjat.*

Quelle fut la réponse ? Nous l'ignorons.

Quelle est sa date ? Ce ne peut être que le 10 avril 1863, car c'est ce jour-là, un vendredi, que « Constant Coquelin a joué pour la première fois le Figaro du *Barbier* » (26).

Rien ne le confirme dans l'œuvre, de même que rien ne se rapporte directement à telle ou telle pièce de théâtre. Mais un rapprochement attentif des lithos de cette période et des diverses scènes des pièces qui se jouaient vers la même date révélerait probablement une transcription ou tout au moins une utilisation, dans le dessin, d'une actualité dramatique, d'un détail de situation ou d'un élément de décor.

En formulant cet espoir on pense tout naturellement au conseil qu'adressait Baudelaire à son éditeur Poulet-Malassis, à propos d'illustration : « Et à ce sujet, pensez à Daumier, à Daumier libre et foutu à la porte du *Charivari* au milieu d'un mois et n'ayant été payé qu'un demi-mois. Daumier est

(26) Précision qu'a bien voulu nous donner M. Jean-Jacques Olivier, archiviste-bibliothécaire de la Comédie Française.

libre et sans autre occupation que la peinture. Pensez à la Pharsale et à Aristophane... Ces deux idées datent d'il y a quinze ans. Voilà une grande et belle affaire... » (27) (28).

Poulet-Malassis ne suivit pas ce conseil, ce qui nous prive du comique d'Aristophane illustré par Daumier. Nous disposons toutefois d'un bon nombre d'œuvres sur le théâtre. Avec ou sans textes extraits des pièces qui les ont peut-être inspirées, ces œuvres constituent un étonnant recueil, source inépuisable d'intérêt et d'émotion.

Les thèmes les plus variés y sont abordés, les genres les plus divers y sont traités, les aspects changeants de la salle et des coulisses s'y trouvent fixés. En représentant si souvent les spectateurs à l'orchestre, aux balcons, aux galeries, au foyer, devant le guichet avant l'entrée, et sur le boulevard après la sortie, c'est tout un panorama de son époque que Daumier fait défiler sous nos yeux, et non seulement, comme le remarque Arsène Alexandre, traduit dans le comportement extérieur des individus et dans leurs rapports entre eux, mais plus encore dans leurs réactions spontanées et dans leur psychologie intime.

Pourra-t-on quelque jour apprécier l'influence des charges de Daumier sur les gens de son époque, déterminer les réactions de ses victimes ? Les acteurs sensibles à ses flèches ont-ils atténué leur cabotinage ? Les comédiens de salon se sont-ils reconnus dans ses personnages au point de ne plus oser jouer la comédie ? Réponses bien difficiles à donner.

Pour nous qui parcourons aujourd'hui cette production en y recherchant le fil conducteur qui relie les œuvres au cours des années, le trait permanent du caractère qui se cache sous leur ironie, nous sommes tentés d'y reconnaître trois aspects du génie de Daumier : le sens du général, le sens du réel, le sens du comique.

Le dessin qui décrit « *Deux heures de queue au guichet* », et montre la docilité de la foule stationnant sous la neige, ne s'applique pas à tel ou tel spectacle ni à tel ou tel public, mais au public du spectacle, de son temps aussi bien que du nôtre. La « *Réapparition des défroques du Moyen Age mises au clou en* 1836 », planche datée de 1852, ne pourrait-elle

---

(27) Baudelaire, Lettres, *Mercure de France*. Cette lettre, non datée, est placée entre le 13 mars et le 18 avril 1860. Citée par R. Escholier et par F. Fosca.

(28) Daumier revint au *Charivari*, à la sollicitation du journal, le 18 décembre 1863, par la litho (3255). « Les premiers amis de Daumier », par Jean Cherpin, *La Revue Française*, Noël 1951, p. 50.

l'être d'une date plus proche de nous ou même de 1953 ? Si nous ne connaissons l'acteur auquel pensait Daumier en crayonnant telle attitude ou telle répartie, ne pourrions-nous pas inscrire sous ce même dessin un nom des affiches actuelles ? La transposition du particulier au général confère aux œuvres de Daumier leur puissance continue. Publiées sous le titre « *Actualités* » elles demeurent cent ans plus tard tout aussi actuelles. Feuilleter l'œuvre c'est trouver de page en page le dessin inspiré par un événement dont nous venons d'être les témoins il y a quelques jours, hier ou aujourd'hui.

Le sens du réel c'est la force même de Daumier. Aucune des formes de l'artifice n'évite son regard, n'échappe à son crayon. Sans pitié pour le cabotinage, il détruit la fiction du personnage antique par le ridicule attaché à son mauvais interprète, comme il fait descendre les dieux de leur envol légendaire en les plaçant dans les situations bourgeoises les plus communes. Il rappelle le « *Roi Agamemnon* » à son travail d'acteur menacé d'une amende s'il manque son entrée, et il dénonce la hâte de la grande actrice, étendue, morte, qui presse son partenaire d'achever sa tirade car elle est attendue pour souper (2909). Il combat l'émotion facile de ceux qui pleurent au cinquième acte, et l'admiration béate du « *peuple le plus spirituel de la terre* ». Il raille le public qui part avant la fin, indifférent au couplet final, comme celui qui veut rester, la salle déjà vide, parce qu'il croit voir « *Encore un Romain* » dans le pompier casqué qui traverse la scène (3265). La suffisance, la vanité, l'orgueil, la sottise, le snobisme sont inlassablement poursuivis et atteints à tous coups, l'artifice démasqué, tout ce qui est bouffi et bêtement ampoulé anéanti par le dur contact de la vie réelle.

Dénommées « *Caricatures* » les lithos de Daumier « devaient » faire rire. La légende habituellement composée par un rédacteur du journal d'après le dessin, s'efforçait d'être drôle. Et en effet, ce qui apparaît d'abord dans l'œuvre de Daumier c'est le côté comique.

Il est vrai qu'à la première envie de rire succède une autre impression, sourde d'abord, puis plus vive, et bientôt puissante : d'inquiétude, d'amertume. C'est par ondes successives, comme en écho, qu'une litho longuement interrogée, répond : chaque détail, chaque vêtement, chaque accessoire, l'un après l'autre, ajoute sa note à ce concert de sentiments en noir et blanc. Mais il reste que de l'ensemble, c'est tout de même une dominante comique qui se dégage et qui subsiste.

Dans les œuvres que Daumier à consacrées au théâtre, ces caractères ressortent avec évidence, favorisés par l'optique grossissante de la scène. Vue à la jumelle, l'humanité livre sa vérité mieux encore qu'à l'œil nu.

Champ indéfini que Daumier a toute sa vie prospecté et parcouru, le théâtre lui a fourni la faune la plus vraie, la plus instinctive, celle dont les réactions devaient, dans leur exagération même, confirmer inépuisablement sa vision comique du monde.

Jean CHERPIN.



CHRONOLOGIE DES TROUPES
QUI ONT JOUÉ
A L'HOTEL DE BOURGOGNE
(1598-1680)

Il n'y a pas encore un siècle qu'Eudore Soulié publia le premier bail connu de l'Hôtel de Bourgogne accordé à la troupe des Comédiens du Roi. Depuis lors, de nombreux chercheurs ont découvert baux, contrats d'association et renseignements sur les comédiens : E. Campardon, A. Baschet, Eugène Rigal, Henry Lyonnet, Fransen, Jean Lemoine, Mme S.-W. Deierkauf-Holsboer, M. Pierre Mélèse (1). *Le moment nous a paru favorable pour faire le point des connaissances acquises sur la composition des diverses troupes qui ont joué, successivement ou simultanément, dans la salle de l'Hôtel de Bourgogne, depuis l'époque où les Confrères de la Passion, propriétaires privilégiés de l'Hôtel, cessèrent de l'exploiter eux-mêmes* (1598) *jusqu'à la fusion des troupes de l'Hôtel de Bourgogne et du théâtre de la rue Guénégaud, d'où sortit la Comédie-Française* (1680).

On constatera que l'époque la mieux connue est la plus ancienne (1598-1640) *peut-être parce qu'elle a été plus spécialement étudiée. Au contraire, on déplorera la rareté des renseignements sur la période intermédiaire* (1640-1660), *qui correspond à une époque de grande production dans la littérature dramatique. Cette relative rareté s'explique d'ailleurs en grande partie par le fait que la durée de validité des baux, qui était précédemment de quelques mois ou*

---

(1) Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, (1863) (1) ; Emile Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe française*, 1879 (2) ; Armand Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France*, 1882 (3) ; Eugène Rigal, *Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris de 1548 à 1635*, 1887 (4) ; *Le théâtre français avant la période classique*, 1901 (5) ; Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français*, 1904, 2 vol. (6) ; J. Fransen, *Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne, Revue d'histoire littéraire de la France*, 1927, pp. 321-353 (7) ; Georges Mongrédien, *Les Grands comédiens du XVIIe siècle*, 1927 (8) ; Pierre Mélèse, *Répertoire analytique des documents contemporains sur le théâtre à Paris sous Louis XIV*, 1934 (9) ; Jean Lemoine, *La première du Cid*, 1936 (10) ; *Les Des Œillets*, 1939 (11) ; S.W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, 1947 (12) ; *La vie théâtrale à Paris de 1612 à 1614, Modern Language Notes, janvier* 1948, pp. 10-19 (13) ; *Trois querelles et leurs renseignements pour l'histoire du Théâtre français au XVIIe siècle, Modern Language Notes, novembre* 1949, pp. 446-454 (14) ; *La date d'entrée de Floridor à l'Hôtel de Bourgogne, XVIIe siècle*, 1952, pp. 408-421 (15).

même de quelques semaines, passe, à cette époque, à trois, puis à cinq ans.

J'ai essayé d'établir, pour chaque date, avec le maximum de précision, la composition des troupes. J'ai toujours donné tous les noms indiqués dans les actes cités, en conservant leur ordre qui est souvent un ordre d'ancienneté ou, au moins, de préséance, mais il faut bien tenir compte que la plupart des baux n'énumèrent pas tous les membres de la troupe qui passe le contrat : notamment, les comédiennes sont souvent négligées. L'absence d'un nom sur une liste ne saurait donc jamais prouver que le comédien ne fait plus partie de la troupe à l'époque indiquée. Dans bien des cas, au contraire, un acteur cité dans l'acte précédent et dans le suivant a toutes chances d'avoir été omis dans l'acte considéré.

J'espère que le travail de recensement auquel je me suis livré rendra des services aux historiens du théâtre comme à ceux de la littérature dramatique. Je n'ai pas indiqué la référence de chaque acte : je me suis contenté de reproduire après chaque bail le numéro affecté, dans la note bibliographique ci-dessus, à l'ouvrage où il a été publié et où l'on pourra trouver sa référence.

Mai 1598

La première troupe connue qui ait donné des représentations l'Hôtel de Bourgogne est celle de Jehan Sehais, comédien anglais.

(Mention du Bail du 25 mai 1598). (1)

Décembre 1598

Benoist Petit, Barthélemy Martin, Vespasien Brosseron, Jehan Courtin et Robert Guérin (Gros-Guillaume) donnent des représentations à l'Hôtel de Bourgogne.

(Bail perdu mentionné dans une sommation de jouer « le roman et le jeu inscrit en leur contrat » faite par les Maîtres de l'Hôtel de Bourgogne le 25 décembre 1598). (12)

Janvier-mars 1599

Les troupes de Valleran le Conte et de Benoist Petit (voir décembre 1598) joueront en alternance, chacune une semaine, jusqu'au carême (Accord du 4 janvier 1599). (12)

La troupe de Valleran le Conte, depuis sa fusion avec celle d'Adrien Talmy, était ainsi composée : Valleran le Conte, Gilles Godart, Jehan de Rennes, Fiacre Bouchet, Savinien Bony « tous comédiens du roy », et Adrien Talmy, Hugues du Mortier, Michel Chapel, Mathieu Poffin, René Champion « comédiens français ».

(Acte d'association du 16 mars 1598). (12)

Pâques 1599

Valleran le Conte entend continuer à jouer avec sa troupe (promesse du 22 mars 1599 d'un décorateur de lui fournir « feintes et peintures » de Pâques « à un an ensuivant »). (12)

La troupe s'est accrue d'une jeune recrue de 15 ans, Nicolas Gasteau (Contrat d'apprentissage du 8 mars 1599. — Désistement du 13 avril 1600). (12)

Adrien Talmy et ses compagnons ont dû reprendre leur liberté, car on les retrouve à Mons en 1599.

Avril 1599

Une troupe italienne donne des représentations à l'Hôtel de Bourgogne.

(Mention d'un bail du 28 avril 1599). (1)

Mai 1599

Valleran le Conte continue à jouer à l'Hôtel de Bourgogne (mention d'un bail du 1er mai 1599) (1), peut-être en alternance avec la troupe italienne ci-dessus mentionnée. Mais nous ignorons la période de validité des deux baux.

Octobre 1599

Valleran le Conte continue à jouer à l'Hôtel de Bourgogne (promesse de fournitures d'un peintre et d'un rubannier « jusqu'au carême prochain », du 5 octobre 1599). (12)

Février 1600

Valleran le Conte et sa compagnie s'associent avec la troupe italienne de Jules Ricci et Solve Donati (contrat d'association du 25 février 1600 valable « jusqu'à la Saint-Jean ») pour donner des représentations à l'Hôtel de Bourgogne. (12)

Mai 1600

Valleran le Conte abandonne l'Hôtel de Bourgogne et loue une cour rue du Coq, où il a déjà joué.

(Bail du 17 mai 1600, valable pour 15 jours à compter du 22 mai). (12)

Octobre 1600

Robert Guérin (Gros-Guillaume), qui appartenait en 1598 à la troupe de Benoist Petit, et d'autres comédiens semblent donner des représentations à l'Hôtel de Bourgogne.

(Mention d'un marché du 30 octobre 1600). (1)

Valleran le Conte, qui a échoué à Paris avec le répertoire d'Alexandre Hardy est sans doute parti en province. On perd sa trace de 1601 à 1605. (12)

On ne possède aucun acte pour les années 1601-1602.

Décembre 1603

La troupe italienne du duc de Mantoue, dirigée par Francesco et Isabelle Andréini donne des représentations à l'Hôtel de Bourgogne. (3)

Février 1604

Thomas Poirier, dit La Vallée et ses compagnons donnent des représentations à l'Hôtel de Bourgogne.

(Mention d'un bail du 7 février 1604). (1)

On ne possède aucun acte pour l'année 1605.

Février 1606

Valleran le Conte, sans doute revenu de province, reprend ses représentations à l'Hôtel de Bourgogne (bail du 6 février 1606 valable pour les quatre premiers dimanches du carême et la semaine de la mi-carême). (7)

Sa troupe (voir janvier 1599), dont on ignore la composition en

1606, comprend notamment Etienne de Ruffin (engagement du 4 janvier 1606 valable pour deux ans) et un « écolier » Alexandre du Mesnil (engagement du 19 janvier 1606 valable pour un an). (12)

Avril 1606

Valleran le Conte signe un nouveau bail, le 8 avril 1606, valable du 9 avril jusqu'à la Pentecôte. (1)

Un acte du 5 juin 1606 mentionne, parmi les comédiens de Valleran le Conte, Hugues Guéru (Gaultier-Garguille) dont c'est la première apparition connue sur la scène. (14)

Janvier 1607

Le *Journal* de l'Estoile signale, à la date du 26 janvier 1607, la représentation d'une farce à l'Hôtel de Bourgogne. Il s'agit vraisemblablement de la troupe de Valleran le Conte.

Septembre 1607

Valleran le Conte continue à jouer à l'Hôtel de Bourgogne.

(Bail du 6 août 1607 valable du 23 septembre 1607 au carême prenant 1608) (7). — Marché avec un peintre pour la même durée. (12)

La troupe comprenait alors notamment F. Vautrel (ou Vautray), Hugues Guéru (Gaultier-Garguille) (déjà là en 1606), Savinien Bony (déjà là en 1599), et Etienne de Ruffin (depuis janvier 1606), qui ont donné procuration au chef de la troupe à Bordeaux le 10 juillet 1607; Mathieu Le Febvre, dit Laporte, qui est à Bourges en septembre 1607, est cité dans un acte du 24 octobre 1607.

Décembre 1607

Valleran le Conte, qui a probablement dû renoncer au bénéfice de son bail valable jusqu'au carême 1608, constitue une nouvelle troupe de comédiens qui comprend quelques anciens : Nicolas Gasteau (ancien apprenti en 1599), Etienne de Ruffin, Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), Savinien Bony, auxquels s'ajoutent de nouveaux éléments : Louis Nyssier (ou Nicier), Julien Doielles, Rachel Trepeau et une autre comédienne non nommée. C'est la première mention connue de comédiennes. (Acte d'association du 1er décembre 1607 valable du carême 1608 à la mi-carême 1609) (12). Cette nouvelle troupe ne semble pas avoir joué à l'Hôtel de Bourgogne et a dû partir pour la province.

Février 1608

La troupe italienne des comédiens du duc de Mantoue, dirigée par Pier Maria-Cecchini, joue à l'Hôtel de Bourgogne.

(Bail du 17 février 1608). (3)

Ils y sont encore au mois de mai (acte du 29 mai). (3)

Juillet 1609

Une nouvelle troupe, dite des « Loyaux bravelestes », joue à l'Hôtel de Bourgogne. En font partie : Daniel Dugué, dit La Chesnaye, Jehan Valliot et Gabriel du Verdier.

(Bail du 2 juillet 1609 valable pour quinze jours, prolongé le 14 juillet jusqu'au 1er août). (7)

Il est fait allusion à cette troupe des « Braves Listes » dans la satire IX des *Exercices de ce temps* d'Angot de l'Eperonnière (Edit. F. Lachèvre, 1929).

Août 1609

Mathieu Le Febvre, dit Laporte, ancien associé de Valleran le Conte, constitue une nouvelle troupe avec François Vautrel, Aubry Vautrel, Claude Vautrel (trois frères), Jacques Maugin, Mathieu Rube, Robert Guérin (Gros-Guillaume), Marie Venier (femme de Mathieu Le Febvre), « tous comédiens français et ordinaires du roy ». (Acte d'association du 21 février 1608 valable pour une durée de deux ans) (12). Il loue l'Hôtel de Bourgogne pour le mois d'août 1609 (bail du 18 juillet 1609). (7)

Septembre 1609 - mars 1610

Valleran le Conte est revenu à Paris avec Claude Husson, sieur de Longueval, Sébastien Bony, Hugues Guéru (Gaultier-Garguille) et Etienne de Ruffin. Il loue l'Hôtel de Bourgogne du 1er septembre 1609 au mardi gras 1610 (bail du 7 avril 1609). (7)

Sa troupe comprend plusieurs nouveaux apprentis : Sidrac Petit Jehan, 15 ans (contrat d'apprentissage du 24 mars 1609), Pierre le Messier, qui s'illustrera sous le nom de Bellerose (contrat d'apprentissage du 8 avril 1609, au pair, pour deux ans), Jehanne Crevé (contrat d'apprentissage du 24 octobre 1609), Judith le Messier, sœur de Pierre (contrat d'apprentissage du 9 décembre 1609) et Elisabeth Diye (contrat d'apprentissage de 7 ans du 15 janvier 1610). (12)

Mars-mai 1610

Les deux troupes, naguère rivales, de Valleran le Conte et de Mathieu Le Febvre, dit Laporte (qui venait de donner des représentations à l'Hôtel d'Argent), s'associent (contrat d'association du 28 janvier 1610 valable pour trois ans à partir du carême 1610) et louent la salle de l'Hôtel de Bourgogne (bail du 3 février 1610, valable du premier jour de carême jusqu'au dimanche de la Passion). Mais les deux troupes fusionnées comptent sans doute un effectif trop lourd. Valleran le Conte, avec les meilleurs éléments des deux troupes en constitue une nouvelle (Acte d'association du 29 mars 1610) qui comprend : Valleran le Conte, Savinien Bony, Marie Venier, Mathieu Le Febvre, dit Laporte, François Vautray, Etienne de Ruffin, Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), Robert Guérin (Gros-Guillaume), Louis Nissier, Pierre Le Messier (Bellerose), Nicolas Gasteau, Rachel Trepeau (ces deux derniers associés le 10 juin 1610). La nouvelle troupe loue l'Hôtel de Bourgogne (bail du 22 avril 1610 valable jusqu'au 7 mai 1610). (7 et 12)

Juillet-décembre 1610

En juin 1610, peut-être à la suite de l'assassinat de Henri IV, la nouvelle troupe Valleran le Conte - Mathieu Le Febvre est en province (contrat de transport de bagages du 17 mars 1610). A Senlis, le 17 juillet, les comédiens donnent à Valleran le Conte procuration pour signer un nouveau bail. Jean Dumaîne, qui ne figure pas à l'acte d'association du 29 mars 1610, s'est joint à eux. Valleran le Conte signe le 19 juillet 1610 un bail valable jusqu'au mardi-gras de 1611. Mais dès le 30 décembre 1610, Mathieu Le Febvre, dit Laporte, Marie Venier, sa femme, et Nicolas Gasteau se désistent de l'association. Mathieu Le Febvre quitte le théâtre et se retire à Sens. Par lettres-patentes du roi de décembre 1619, il sera « réhabilité ». (7 et 12)

Février 1611

Valleran le Conte signe, le 21 février 1611, un nouveau bail valable jusqu'au dimanche de la Passion. (7)

Août 1611

Valleran le Conte et ses compagnons, Claude Husson, sieur de Longueval, Nicolas Gasteau (qui est revenu dans la troupe), Guillaume Desforges et Rachel Trepeau signent, le 24 mars 1611, un nouveau bail, valable du 1er août 1611 au carême prenant 1612. (7)

Septembre 1611

La troupe de Valleran le Conte connaît de nouvelles difficultés financières. Elle sous-loue à un certain Morlot le produit des loges et de l'amphithéâtre, ne se réservant que le parterre (bail du 2 septembre 1611) (12). La troupe se compose ainsi : Valleran le Conte, Alexandre Hardy, Claude Husson, sieur de Longueval, Nicolas Gasteau, Rachel Trepeau, Savinien Bony, Jehan le Gracieux, Jacques Mabille, Guillaume Desforges et Sidrac Petit Jehan.

Février 1612

Valleran le Conte cherche tous les moyens pour faire face à une situation financière de plus en plus difficile. Le 12 février 1612, il joue avec une troupe de comédiens italiens; deux jours plus tard, Italiens et Français autorisent les Confrères propriétaires de l'Hôtel de Bourgogne à saisir la recette (12). Le même jour, Valleran s'associe à cette troupe italienne, dirigée par Jean-Paul Alfieri (acte d'association du 14 février 1612, valable jusqu'au carême prenant) (12). Alexandre Hardy, Jehan le Gracieux et Sidrac Petit Jehan ne sont pas cités dans l'acte. Un nouveau bail est consenti le 9 mars 1612 aux deux troupes associées. Il est valable jusqu'à la veille du dimanche de la Passion. (7)

Mars 1612

Devant ses échecs répétés, Valleran le Conte constituc une nouvelle troupe qui comprend : Jehan Chouard, dit Maisonblanche, Jacques Mabille, Antoine Cossart, Antoine Thomas, dit du Mesnil, Guillaume des Gilleberts, dit Montdory (le futur directeur du théâtre du Marais), Jehan Rioust, Judith Le Messier et Jeanne Crevé (Acte d'association du 31 mars 1612 valable pour trois ans) (12). Cette nouvelle troupe de Valleran le Conte ne semble pas avoir joué à l'Hôtel de Bourgogne. On la retrouve à Leyde et à La Haye au printemps de 1613. (7)

Novembre-décembre 1612

Une nouvelle troupe, qui comprend d'anciens compagnons de Valleran le Conte : Robert Guérin (Gros-Guillaume), François Vautrel, Etienne de Ruffin, Colombe Venier, Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), Louis Nicier et Jean Dumaine, signe un bail le 4 août 1612, valable pour les mois de novembre-décembre, mais, semble-t-il, ne donne pas de représentations (2, 7, 12, 13). Elle joue à Toulouse, car cinq de ses membres y sont condamnés au bannissement par le Parlement; Louis XIII leur accorde des lettres de rémission le 14 septembre 1613 (2). Cette troupe semble constituer l'origine de la future troupe des comédiens du roi.

L'Hôtel de Bourgogne semble être resté inoccupé de Pâques 1612 à octobre 1613. (13)

Octobre 1613 - juin 1614

L'Hôtel de Bourgogne fait sa réouverture le 1er octobre 1613 avec la troupe italienne de Tristan Martinelli, dit Arlequin (bail du 1er octobre 1613 valable jusqu'au 31 mars 1614; nouveau bail du 8 avril valable jusqu'au 7 juin 1614, renouvelé le 9 juin). La troupe italienne quitte Paris en juillet 1614. (3 et 7)

Juin-septembre 1614

Aux Italiens succède la troupe des « comédiens de M. le Prince », dirigée par François Vautrel (bail du 27 juin 1614, valable jusqu'au 30 septembre 1614, signé, au nom des comédiens, par Mathieu de Roger, sieur de Champluisant). Etienne de Ruffin fait partie de la troupe (quittance du 24 septembre 1614). (1 et 7)

Octobre-novembre 1614

La troupe des comédiens de M. le Prince, où figurent Claude Husson, sieur de Longueval et Nicolas Gasteau, loue l'Hôtel de Bourgogne (mention du bail du 1er octobre 1614 valable jusqu'au dimanche de la Passion 1615). Mais les représentations cessent le 24 novembre 1614. Ayant refusé de payer le loyer, les comédiens sont condamnés par sentence du Châtelet le 2 janvier 1615. Une nouvelle sentence du 16 janvier 1615 condamne François Vautrel, Hugues Guéru (Gaultier-Garguille) « et aufres » à payer le loyer au prix du bail consenti à Claude Husson. (1 et 14)

Septembre 1615

Une nouvelle troupe de comédiens français, dirigée par Bernard Dalembourg, loue l'Hôtel de Bourgogne (bail du 15 septembre 1615, valable du 16 au 29 septembre 1615). (7)

Octobre 1615 - mars 1616

La troupe de François Vautrel, qui comprend Robert Guérin (Gros-Guillaume), Jean Dumaine, Etienne de Ruffin, Henri Legrand (Turlupin), Colombe Venier et Louis Nicier, loue l'Hôtel de Bourgogne (bail du 1er octobre 1615 valable jusqu'au 31 décembre 1615). Hugues Guéru (Gautier-Garguille) et Claude Husson, sieur de Longueval, font sans doute partie de la troupe. Ce serait la première apparition du célèbre trio de farceurs : Turlupin, Gros-Guillaume et Gaultier-Garguille. Le bail est renouvelé le 28 novembre 1615, valable du 1er janvier au dimanche de la Passion 1616; Hugues Guéru est nommé dans ce nouveau bail. (7)

Il est à noter que Bruscambille (Des Lauriers), qui débite à cette époque ses facétieux prologues à l'Hôtel de Bourgogne, n'est mentionné dans aucun acte. Mais on sait que les farceurs avaient trois noms; leur patronyme, leur nom de farceur et leur nom de comédien. Des Lauriers est sans doute le nom de comédien de Bruscambille. Faute de connaître son véritable nom, on ne peut donc le retrouver dans les actes. De même, faute de connaître leur véritable nom, on ne peut retrouver trace de farceurs célèbres, tels Jean Farine et Gringalet, souvent mentionnés, comme acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, dans la littérature contemporaine.

Septembre-décembre 1616

La même troupe, — mais où ne figure plus François Vautrel; retiré du théâtre, il sera réhabilité par ordonnance en juin 1620 — et qui comprend : Robert Guérin (Gros-Guillaume), Claude Husson,

sieur de Longueval, Nicolas Gasteau, Etienne de Ruffin, Colombe Venier, Jehan Valliot, Pierre Venier, Rachel Trepeau et Hugues Guéru (Gaultier-Garguille) loue l'Hôtel de Bourgogne (bail du 28 septembre 1616 valable jusqu'au 31 décembre 1616). (7)

On ne possède aucun acte pour l'année 1617. Sans doute la troupe que Gros-Guillaume semble diriger depuis fin 1612 continue-t-elle à jouer à l'Hôtel de Bourgogne puisqu'on l'y retrouve en 1618.

Novembre 1618 - mars 1619

La même troupe de Robert Guérin (Gros-Guillaume), qui comprend Etienne de Ruffin, Jean Lécuyer, Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), Henri Legrand (Turlupin), Jehan le Gracieux, Mathias Meslier, Pierre Venier, loue à nouveau l'Hôtel de Bourgogne (bail du 2 août 1618, valable du 27 novembre 1618 au dimanche après la mi-carême de 1619). (7)

On ne possède aucun acte pour l'année 1620 : la troupe des « comédiens du roi » de Robert Guérin (Gros-Guillaume) poursuit probablement ses représentations à l'Hôtel de Bourgogne.

Mai-juillet 1621

La troupe italienne de Jean-Baptiste Andreini, dit Lelio, donne des représentations à l'Hôtel de Bourgogne (reconnaissance de dette pour loyer du 2 juillet 1621). (7)

Une nouvelle troupe de comédiens français qui comprend Nicolas Gasteau, Etienne Le Febvre, Jehan Chove (?), Guillaume Desforges et Claude Husson, sieur de Longueval, loue l'Hôtel de Bourgogne (bail du 23 juillet 1621, valable pour quinze jours, passé avec le consentement de J.-B. Andréini, dit Lelio). (7)

Septembre-octobre 1621

La troupe des comédiens du roi, Etienne de Ruffin, Hugues Guéru ,(Gaultier-Garguille), Robert Guérin (Gros-Guillaume), Henri Legrand (Turlupin) et Nicolas Gasteau, signe le 30 août 1621 un nouveau bail valable du 1er septembre au 15 octobre 1621. (7)

Octobre-novembre 1621

Nouvelles représentations de la troupe italienne d'Andréini, dit Lélio (bail du 16 octobre 1621, valable jusqu'au 16 novembre 1621). (7)

Par sentence du Châtelet du 16 février 1622, la troupe des comédiens royaux de Robert Guérin (Gros-Guillaume), qui a joué à l'Hôtel d'Argent, est condamnée à payer 60 sols par jour de représentation hors de l'Hôtel de Bourgogne. (1)

Juillet-août 1622

Une nouvelle troupe, celle des comédiens du prince d'Orange, fait son aparition à Paris; elle se compose ainsi : Jehan Valliot, Antoine Constant (ou Cossart ?), François Métivier, Louis de la Barre, Paul Bernier, Jacques Guillaume, Charles le Noir et Guillaume des Gilleberts, dit Montdory. L'ancien comédien François Vautrel, qualifié maintenant d' « écuyer », signe, en son nom, le 14 juillet 1622, un bail valable pour un mois à dater du 17 juillet 1622. Le 10 août, ce bail est prolongé jusqu'au 2 septembre 1622. (7)

A partir de cette date, il semble que les comédiens du roi et ceux du prince d'Orange se disputent la salle de l'Hôtel de Bourgogne.

Octobre-décembre 1622

Les comédiens du roi, Robert Guérin (Gros-Guillaume), Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), Pierre Le Messier (Bellerose), François Le Messier, Louis Galian, Henri Legrand (Turlupin), Philibert Robin et Nicolas Prud'homme signent, le 4 octobre 1622, un bail valable pour deux mois à dater du 6 octobre 1622. (7)

Février-avril 1623

Les comédiens du roi signent, le 17 février 1623, un nouveau bail valable du dimanche après le 17 février jusqu'au 6 avril 1623. L'acte nomme : Robert Guérin (Gros-Guillaume), Philibert Robin et Henri Legrand (Turlupin). (7)

Avril 1624

En avril 1624, Montdory, qui a quitté les comédiens du prince d'Orange, fonde une nouvelle troupe avec Claude Husson, sieur de Longueval, Louis de la Barre, Nicolas Lion, sieur de Beaupré, Madeleine Le Moyne sa femme, Jacques de la Croix, Robert Haren, sieur de la Tessonnière et Claude Deschamps, sieur de Villiers (Acte d'association du 10 avril 1624) (7). Il ne semble pas que cette troupe ait joué à l'Hôtel de Bourgogne, mais plus vraisemblablement en province elle paraît être l'origine de la troupe qui s'installera au Théâtre du Marais en 1634.

Août 1624

Une nouvelle troupe, qui comprend Etienne de Ruffin, Nicolas Gasteau, Jehan Valliot et Guillaume Desforges signe, le 3 août 1624, un bail valable pour un mois à dater du 4 août 1624. (7)

Septembre-octobre 1624

Les comédiens du prince d'Orange, Charles Le Noir, Charles Guérin (père de Guérin d'Estriché, second mari d'Armande Béjart), François Métivier, Jacques Guillaume, Paul Bernier et autres reviennent à l'Hôtel de Bourgogne (bail du 27 août 1624, valable pour un mois à dater du 5 septembre 1624). Le bail est renouvelé le 28 septembre jusqu'au 21 octobre 1624 (J. de Saint-Dizier y est nommé). (7)

Une sentence du Châtelet du 4 octobre 1624 interdit à des « comédiens de l'Hôtel de Bourgogne » non nommés (sans doute les comédiens du roi) de jouer une pièce satirique. (2)

Octobre 1624 - mars 1625

Les comédiens du roi reprennent la salle de l'Hôtel de Bourgogne (mention du bail du 14 octobre 1624; bail du 25 janvier 1625, valable pour deux mois). L'acte cite : Alexandre Hardy, poète ordinaire du roi, Robert Guérin (Gros-Guillaume), Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), Henri Legrand (Turlupin), Philibert Robin, Pierre Le Messier (Bellerose), François Le Messier, Nicolas Prud'homme et Louis Galien. (7)

Avril 1625

L'Hôtel de Bourgogne est loué aux « comédiens espagnols de la Reine », dirigés par François Lopez (bail du 12 avril 1625, valable pour un mois. (7)

Août 1625

Les comédiens du prince d'Orange (troupe de Charles Le Noir) reviennent à l'Hôtel de Bourgogne (mention du bail du 3 août 1625. (1)

Août-septembre 1626

Les comédiens du prince d'Orange jouent de nouveau à l'Hôtel de Bourgogne (bail du 26 juillet 1626, valable pour deux mois à dater du 28 juillet 1626). L'acte mentionne : Charles Le Noir, François Métivier, Jacques Guillaume, L. Galien (qui faisait partie, l'année précédente, des comédiens du roi), Charles Guérin. (7)

Octobre-novembre 1626

Les comédiens du roi, qui ont signé le 26 septembre 1625 un accord avec Alexandre Hardy, reparaissent à l'Hôtel de Bourgogne, venant de Nevers (bail du 29 août 1626, valable pour deux mois à partir du 1er octobre 1626). L'acte mentionne : Alexandre Hardy, poète ordinaire du roi, Robert Guérin (Gros-Guillaume), Jehan Valliot, François Chastelet (Beauchâteau), Pierre Le Messier (Bellerose), Philibert Robin, Henri Legrand (Turlupin), Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), Pasquellet (?), Meursen (?), Coiffer (?), Nicolas Prud'homme et Pouchot. (7)

Décembre 1626 - janvier 1627

Une troupe dite des « vieux comédiens du roi », dirigée par Louis de La Barre et Pierre Marcoureau, sieur de Beaulieu (père de Brécourt), loue l'Hôtel de Bourgogne (bail du 11 décembre 1626, valable du 27 décembre 1626 au 31 janvier 1627) (7). Un accord passé par cette troupe avec Alexandre Hardy le 5 janvier 1627 cite : Claude Deschamps, sieur de Villiers, Marguerite Béguin, sa femme et Louis de La Barre. (12)

Septembre 1627

Comme chaque été, depuis quatre ans, la troupe des comédiens du prince d'Orange revient à l'Hôtel de Bourgogne (bail du 15 juillet 1627 valable du 5 septembre au 5 octobre 1627). L'acte nomme : Jehan Valliot, Mathias Meslier, Charles Guérin, Jehan Gassot, Jacques Guillaume et Etienne de La Fondy. A noter l'absence de Charles Le Noir, chef ordinaire de la troupe. (7)

Décembre 1627 - mars 1628

Les comédiens du roi succèdent à ceux du prince d'Orange (bail du 2 septembre 1627, valable du 28 décembre 1627 au jeudi de la semaine de la Passion 1628). L'acte nomme : Henri Legrand (Turlupin), L. Galien et Philibert Robin. (7)

Mai-juillet 1628

Les comédiens du roi continuent leurs représentations (bail du 26 mai 1628, valable du 28 mai au 2 juillet 1628). L'acte nomme : Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), Pierre Le Messier (Bellerose), Philibert Robin, Henri Legrand (Turlupin). (7)

Nous ignorons si les comédiens du prince d'Orange sont revenus à Paris durant l'été de 1628. A cette date Charles Guérin était à Lille.

Octobre-décembre 1628

Les comédiens du roi continuent leurs représentations (bail du 30 septembre 1628, valable du 1er octobre 1628 au 1er janvier 1629). L'acte nomme : Robert Guérin (Gros-Guillaume), Louis Galien, Philibert Robin, François Châtelet (Beauchâteau), Nicolas Lion, Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), Henri Legrand (Turlupin), Pierre Le Messier (Bellerose), Nicolas Prud'homme (7). Le 7 mars 1629, les Confrères de l'Hôtel de Bourgogne assignent les comédiens du roi en paiement d'un mois de loyer, soit 210 livres. (1)

Juin-juillet 1629

Les comédiens du roi, venant d'Orléans, reprennent leurs représentations à Paris (bail du 6 juin 1629, valable du 10 juin au 30 septembre 1629). L'acte nomme : Henri Legrand (Turlupin), Philibert Robin, Pierre Le Messier (Bellerose), Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), François Châtelet (Beauchâteau), Louis Galien, Masuray (?). L'absence de mention de Gros-Guillaume, chef ordinaire de la troupe, est à noter (7). La troupe abandonne la salle avant l'expiration de son bail puisque les Confrères lui font sommation, le 29 août 1629, de parachever le temps de leur bail. (1)

Juillet 1629

Les comédiens du prince d'Orange reviennent à l'Hôtel de Bourgogne (mention de bail du 9 juillet 1629). (1)

Décembre 1629 - décembre 1632

Un arrêt du Conseil du roi du 29 décembre 1629 attribue l'Hôtel de Bourgogne aux comédiens du roi pour trois ans, moyennant un loyer annuel de 2.400 livres. Cet arrêt semble marquer la date de l'installation définitive et exclusive de la troupe des comédiens du roi rue Mauconseil. (1)

Le 12 février 1630, Pierre Le Messier (Bellerose), épouse Nicole Gassot, qui entre vraisemblablement dans la troupe à cette date.

Les comédiens du prince d'Orange sont revenus à Paris au début de 1631, mais n'ont pas joué à l'Hôtel de Bourgogne, car les Confrères les assignent, le 25 février 1631, en paiement de 135 écus pour 135 représentations données hors de l'Hôtel de Bourgogne. (1)

Une sentence du Châtelet du 14 mai 1631 interdit aux comédiens du roi de sous-louer la salle de l'Hôtel de Bourgogne. (1)

Une sentence du Châtelet du 10 février 1632 nomme : Robert Guérin (Gros-Guillaume), Hugues Guéru (Gaultier-Garguille), Henri Legrand (Turlupin), Pierre Le Messier (Bellerose). (1)

1633-1635

Les comédiens du roi signent un nouveau bail de trois ans (durée normale des locations désormais), au même prix, et se désistent de toute contestation avec les Confrères (mention du bail du 5 août 1632). L'acte nomme : Robert Guérin (Gros-Guillaume), Henri Legrand (Turlupin), Philibert Robin, Pierre Le Messier (Bellerose), Louis Galien. (1)

Des farceurs, tels que Boniface, Fracasse, Matamore, Goguelu, Gandolin, Galinette la Galine, Perrine, dame Gigogne, mentionnés par les contemporains, n'ont jamais été identifiés, parmi les comédiens de la troupe.

On notera que les actrices ne sont pas nommées dans les baux : à cette époque la troupe comprend M[lles] Bellerose, Beauchâteau, Valliot, Beaupré.

Hugues Guéru (Gaultier-Garguille) meurt en décembre 1633.

Le 15 décembre 1634, la *Gazette* annonce que, par ordre du roi, six comédiens de la troupe du Marais passent à celle des comédiens du roi de l'Hôtel de Bourgogne : Charles Le Noir, M[lle] Le Noir sa femme, François Bedeau (L'Espy), Julien Bedeau (Jodelet), Jaquemin-Jadot, dit la France, et Alizon.

Outre les comédiens ci-dessus nommés, l'article cite : Pierre Le Messier (Bellerose), Belleville (Henri Legrand ou Turlupin), Bertrand Hardouin de Saint-Jacques (Guillot-Gorju), Saint-Martin (Louis Galien).

Robert Guérin (Gros-Guillaume) meurt en 1634.

François Châtelet (Beauchâteau) passe au théâtre du Marais, par ordre du roi en décembre 1634 (*Lettres* de Richelieu, IV, 645).

1636-1638

Les comédiens du roi signent un nouveau bail de trois ans (bail du 10 septembre 1635, valable pour trois ans à dater du 1[er] janvier 1636). L'acte nomme Pierre Le Messier (Bellerose), devenu chef de la troupe après la mort de Gros-Guillaume, Charles Le Noir, B. Hardouin de Saint-Jacques (Guillot-Gorju), Julien Bedeau (Jodelet), François Bedeau (L'Espy), Henri Legrand (Turlupin), Louis Galien, dit Saint-Martin « et autres ». (1 et 7)

Le 26 octobre 1636, Hardouin de Saint-Jacques (Guillot-Gorju) épouse Gabrielle Le Messier. (2)

Henri Le Grand (Turlupin) meurt en 1637.

Claude Deschamps (de Villiers), sa femme (Marguerite Béguin) et Baron (le père) passent de la troupe du Marais à celle de l'Hôtel de Bourgogne vers 1637.

En 1638, Zacharie Jacob (Montfleury) fait partie de la troupe.

1639-1641

Les comédiens du roi signent un nouveau bail de trois ans (bail du 18 janvier 1639, valable pour trois ans à partir du 1[er] janvier 1639). L'acte nomme : Pierre Le Messier (Bellerose), Bertrand Hardouin de Saint-Jacques (Guillot-Gorju), Julien Bedeau (Jodelet), François Bedeau (L'Espy), Adrien Desbarres (d'Orgemont), Zacharie Jacob (Montfleury) « et autres leurs associés ». Le loyer est de 2.000 livres par an. (1 et 10)

Janvier 1642

« Par le commandement de Sa Majesté » s'associent les comédiens suivants : Pierre Le Messier (Bellerose), Nicole Gassot (M[lle] Bellerose), Claude Deschamps (de Villiers), Marguerite Béguin (M[lle] de Villiers), Zacharie Jacob (Montfleury), Jeanne de la Chappe (M[lle] Montfleury), André Boiron (Baron père), Jehanne Auzoult (M[lle] Baron), François Chastelet (Beauchâteau), Madeleine du Pouget (M[lle] Beauchâteau), Bertrand Hardouin de Saint-Jacques (Guillot-Gorju), (Contrat d'association du 11 janvier 1642, valable pour cinq ans à partir de Pâques 1642. Cette durée de validité semble coïncider avec celle d'un bail non retrouvé de même durée). (15)

1642-1646

Julien Bedeau (Jodelet) retourne au théâtre du Marais au plus tard en 1642, sans doute avec son frère L'Espy. Tous deux entreront dans la troupe de Molière le 13 avril 1659. Bertrand Hardouin de Saint-Jacques (Guillot-Gorju) se retire vers 1642.

1646

Un nouveau contrat d'association pour cinq ans, correspondant au bail suivant, a dû être signé à l'expiration du contrat de 1642, valable pour cinq ans. Il est vraisemblable que c'est par ce contrat que Josias de Soulas (Floridor), venant du Théâtre du Marais, a fait son entrée dans la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, où il succède à Bellerose comme directeur et orateur de la troupe. Mais Bellerose semble être resté encore quelques années dans la troupe, à titre de comédien associé. (15)

1647-1652

Les comédiens de la troupe royale signent un nouveau bail valable pour cinq ans à dater du 1er avril 1647 (bail du 8 avril 1647). (10)

L'acte nomme : Zacharie Jacob (Montfleury), François Châtelet (Beauchâteau), Josias de Soulas (Floridor), André Boiron (Baron), Claude Deschamps (de Villiers), Pierre Hasard.

Le loyer est de 2.400 livres, au lieu de 2.000, mais les bailleurs s'engagent à faire des travaux sur la scène et dans les loges pour une somme de 3.500 livres (devis et marché du 17 avril 1647). Travaux achevés en novembre 1647 (dernier paiement). (10)

Les troubles civils de la Fronde ralentissent considérablement l'activité de la troupe. La présence de Floridor au théâtre de La Haye en 1649, attestée par une lettre de Constantin Huyghens à Corneille, du 31 mars de cette année, laisse à penser que la troupe royale a pu suivre son chef et donner des représentations aux Pays-Bas.

1653-1662

Raymond Poisson (Bellerose) débute vers 1654.

Adrien des Barres (d'Orgemont) meurt en 1655.

Nicole Gassot, femme de Bellerose, quitte l'Hôtel de Bourgogne en avril 1660 et laisse sa place à Victoire Guérin, femme de Raymond Poisson, qui lui assure une pension de 1.000 livres (contrat du 30 avril 1660).

Jean Lemoine, *Les Des Œillets*, 1939, p. 19, fait mention d'un bail du 30 juin 1660, qui ne paraît pas avoir été publié.

Mlle Baron meurt en septembre 1662.

Noël Le Breton (Hauteroche), François Juvenon (La Fleur), et Alix Faviot (Mlle des Œillets) entrent dans la troupe vers 1662.

1663-1669

Les comédiens du roi signent, le 3 mars 1663, un nouveau bail de quatre ans, à partir du 1er juillet 1663. L'acte nomme : Claude Deschamps (de Villiers), Josias de Soulas (Floridor), François Châtelet (Beauchâteau), Noël Le Breton (Hauteroche), François Juvenon (La Fleur), Raymond Poisson (Belleroche), Alix Faviot (Mlle Des Œillets), André Boyron, dit Baron (le père). (11)

Ce bail est le dernier actuellement connu.

Guillaume Marcoureau (Brécourt) entre dans la troupe en mars 1664.

Françoise Jacob (Mlle d'Ennebaut) entre dans la troupe vers 1664.

François Châtelet (Beauchâteau) meurt le 7 septembre 1665.

Mlle Brécourt entre dans la troupe vers 1666.

Mlle du Parc, venant de la troupe de Molière, entre à l'Hôtel de Bourgogne en mars 1667.

Zacharie Jacob (Montfleury) meurt en décembre 1667.

Mlle du Parc meurt le 13 décembre 1668.

Mars 1670

Champmeslé (Charles Chevillet) et Mlle Champmeslé (Marie Desmares) entrent dans la troupe à Pâques 1670 (contrat d'association du 22 mars 1670). Ils s'engagent à verser une pension de 1.000 livres à Claude Deschamps (de Villiers) et à sa femme, « ci-devant comédiens »; ceux-ci ont donc pris leur retraite. L'acte nomme : Noël Le Breton (Hauteroche), Josias de Soulas (Floridor), Marguerite Baloré (femme de Floridor), François Juvenon (La Fleur), de Vin, Guillaume Marcoureau (Brécourt), Raymond Poisson, Françoise Jacob (Mlle d'Ennebaut). (2 et 11)

Avril 1670

L'acte de ratification par les comédiens du roi de la pension de 1.000 livres faite à Claude Deschamps (de Villiers), du 25 avril 1670, nomme : Josias de Soulas (Floridor), Marguerite Baloré (femme de Floridor), Noël Le Breton (Hauteroche), Raymond Poisson (Belleroche), Victoire Guérin (femme de R. Poisson), Guillaume Marcoureau (Brécourt). Etiennette des Urlis (femme de Brécourt), Madeleine du Pouget (veuve de Beauchâteau), Françoise Jacob (femme séparée de biens de Mathieu d'Ennebaut), François Juvenon (La Fleur), Charles Chevillet (Champmeslé), Marie Desmares (femme de Champmeslé), Alix Faviot (veuve de Nicolas de Vin, sieur Des Œillets). (11)

Cet acte semble donner la composition complète de la troupe.

Alix Faviot (Mlle Des Œillets) meurt le 25 octobre 1670.

1671-1674

Josias de Soulas (Floridor) meurt en août 1671.

La Thuillerie (Jean-François Juvenon) et Mlle La Thuillerie (Louise-Catherine Poisson) entrent à l'Hôtel de Bourgogne en avril 1672.

A Pâques 1673, après la mort de Molière, La Thorillière, Baron (le jeune), Beauval (Jean Pitel) et Mlle Beauval (Jeanne Olivier Bourguignon) quittent la troupe du Palais-Royal pour entrer à l'Hôtel de Bourgogne.

D'après les frères Parfaict, la troupe est ainsi composée en juillet 1673 :

Acteurs : Noël Le Breton (Hauteroche), François Juvenon (La Fleur), Raymond Poisson (Belleroche), Guillaume Marcoureau (Brécourt), Charles Chevillet (Champmeslé), La Thorillière, Baron, Beauval. *Actrices :* Mlles Beauchâteau, Poisson, d'Ennebaut, Brécourt, Champmeslé, Beauval, La Thuillerie.

A cette liste, Chappuzeau (1674) ajoute le comédien La Thuillerie.

Il indique par erreur, parmi les pensionnaires, Montfleury, mort depuis décembre 1667.

Mlle de Beauchâteau se retire en 1674.

François Juvenon (La Fleur) meurt le 24 octobre 1674.

1675-1679

Mlle Poisson meurt le 17 septembre 1678.

Charles Chevillet (Champmeslé) et Marie Desmares (Mlle de Champmeslé) quittent l'Hôtel de Bourgogne pour la troupe de la rue Guénégaud à Pâques 1679.

Raisin cadet (Jean-Baptiste), sa femme, Mlle Raisin, et de Villiers fils (Jean) entrent à l'Hôtel de Bourgogne en avril 1679.

Mlle Bellonde (Françoise Cordon, femme de Jean Guyot, dit Lecomte) entre dans la troupe en août 1679.

1680

La Thorillière meurt le 27 juillet 1680.

Le 22 août 1680 a lieu la jonction des troupes de l'Hôtel de Bourgogne et du théâtre de la rue Guénégaud pour donner naissance à la Comédie-Française.

Le Registre de la Grange donne la liste suivante :

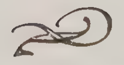
Hôtel de Bourgogne : Baron, Mlle Baron, Raymond Poisson, Beauval, Mlle Beauval, La Thuillerie, Mlle Bellonde, Mlle d'Ennebaut, Raisin, Mlle Raisin, de Villiers fils (Jean), Hauteroche.

Théâtre de la rue Guénégaud : Champmeslé, Mlle Champmeslé, La Grange, Mlle La Grange, Devilliers, Mlle Molière, Guérin d'Estriché, Mlle de Brie, Mlle Dupin, Rosimont, Hubert, Mlle Guyot, Mlle du Croisy, Verneuil, Du Croisy.

Soit vingt-sept comédiens se partageant 21 parts 1/4.

Mlle La Thuillerie se retire à la jonction des troupes.

GEORGES MONGRÉDIEN.



LA SCÈNE BORDELAISE
AU XVIII[e] SIÈCLE

DE SERVANDONI A GONZALES

Le 27 janvier 1745 devait arriver à Bordeaux la nouvelle dauphine, Marie-Thérèse-Antoinette-Raphaèle, infante d'Espagne, qui se rendait à Paris pour y retrouver son époux. Les jurats étaient résolus à la recevoir magnifiquement et c'est en vain que Louis XV avait fait recommander au marquis de Tourny, intendant de Guienne, de modérer leur zèle afin « que l'on n'aille jusqu'à induire ses sujets à faire en ce genre des dépenses au dessus de leurs moyens et facultés ». Le hasard avait amené à Bordeaux « le fameux Servandony » et le corps de ville le chargea des décorations de la fête.

Le maître florentin est au sommet de sa réputation. En 1743 l'archevêque de Sens lui a remis l'Ordre du Christ et, en 1746, le maréchal de Saxe l'appellera à Bruxelles. Mais, entre ces deux années, Mlle Bataille (1), qui a ignoré le voyage et les travaux bordelais du nouveau chevalier, n'indique aucun déplacement qui puisse nous faire connaître l'occasion de son passage.

Dès le 23 novembre 1744, Tourny signale sa présence au contrôleur général Orry. Deux mois étaient à peine suffisants pour inventer et préparer deux arcs de triomphe, un palais en perspective, un temple à la grecque, une colonne delphinale, une maison navale, sans compter les illuminations et les pièces du feu d'artifice, que les jurats avaient fait venir de Saint-Sébastien et que la pluie gâta (2). Jean-Baptiste Cazalet, jurat-avocat, rédigea une description détaillée de ces fêtes, qui fut imprimée à Bordeaux chez Jean-Baptiste Lacornée. Le corps de ville était plus soucieux de marquer son loyalisme que d'économiser les deniers municipaux.

Servandoni reçut 6.000 livres. Ses aides, les peintres Cayetan, Silvain et Valois (3) ainsi que le sculpteur Vernet, une somme totale

---

(1) Servandoni dans L. Dimier, *Les peintres français du XVIII[e] siècle* II Paris 1930 pp. 379 ss.

(2) On trouvera le détail et les références dans R. Mesuret, *Une description imprimée des ouvrages de Servandoni à Bordeaux* (*Bulletin de la Société des Bibliophiles de Guyenne* 1938 pp. 113, 127).

(3) Valois avait peint à Toulouse en 1737 les décors de plein air du Théâtre du Capitole. cf. R. Mesuret, *Les premières décorations du Théâtre du Capitole* (*Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles Lettres de Toulouse*, 1943 p. 240).

de 6.235 livres. L'abbé Venuti, qui avait composé les devises et les inscriptions, eut en présent une bourse de jetons de 230 livres : « ce régal aurait encore très bon air en Italie », écrivait à la comtesse de Fontac le président de Montesquieu, fidèle ami de l'épigraphiste.

Les jurats avaient fait venir les musiciens, les chanteurs et le corps de ballet de l'Opéra. Le 28 janvier, la princesse entendit un prologue écrit en son honneur et mis en musique par Dupuy, ainsi que « deux actes des *Indes Galantes*, celui des Incas et celui des Fleurs ». Le 30, on lui donna *Issé*, le 31 *Hippolyte et Aricie*.

Servandoni avait rédigé la mise en scène et il avait composé pour *Issé* un palais du soleil d'ordre composite avec soixante-douze colonnes de lapis, décorées de festons de pierreries. « Les ceintres et platfonds qui sont d'or, lapis, jaspe et pierreries sont portez par ces colomnes qui sont grouppées quatre à quatre et par l'antente de la perspective et des lumières le théâtre paroit d'une grandeur extraordinaire. »

***

Sous le gouvernement du maréchal de Richelieu devait commencer la construction du Grand Théâtre. Victor Louis, qui savait prévoir toutes choses dans le moindre détail, exigeait que les décorateurs, tant de la salle que de la scène (4), exécutassent ses dessins : leur habileté devait seconder leur obéissance.

Robin lui-même, tout peintre d'histoire qu'il fût, avait composé son ouvrage sur les schémas imposés par l'architecte. Son plafond allégorique, aujourd'hui restitué par M. Roganeau d'après la gravure de Noël Le Mire et l'esquisse au lavis du Musée de Blois, devait, grâce à l'amenuisement des formes et des couleurs de la partie centrale, donner à une coupole surbaissée l'apparente élévation d'un dôme sphéroïde. Un lustre rompt aujourd'hui cette illusion.

Pour orner le fond des loges, Louis avait prévu des draperies retroussées à l'italienne, mais il se contenta de les faire peindre. Le canadien François Beaucourt simula, sur un champ de marbre blanc veiné, des tentures bleues à crépines d'or, drapées en forme de lambrequins au-dessus des portes et en forme de choux aux extrémités. Avant de retourner à Paris, Robin lui avait donné un modèle en peignant le fond d'une loge, d'après les dessins de l'architecte encore conservés aux Archives Municipales (5).

Les mêmes esquisses gardent le souvenir des *grotteschi* exécutés sur les panneaux des portes par Pierre-Bertrand Dandrillon, qui avait peint également le plafond de l'avant-scène, les voûtes et les planchers des loges. M. Jacques Calvet possède deux vues du Grand Théâtre, dont l'une est signée *P.C. Dandrillon 1778*. Mais les initiales des prénoms paraissent ajoutées. En 1778 Pierre-Charles Dandrillon n'avait que 21 ans et les façades n'étaient point achevées. Pierre-Bertrand avait seul pu connaître les élévations de l'architecte.

De la salle des concerts aménagée par Victor Louis nous n'avons

---

(4) Cf. la biographie de ces peintres et la description de leurs travaux dans R. Mesuret, *Les premiers décorateurs du Grand-Théâtre de Bordeaux* (*Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français* 1940 pp. 83 à 187).

(5) Nous reproduisons le dessin pour les loges du second rang (aujourd'hui premier balcon. Le projet pour les loges du troisième rang (aujourd'hui deuxième balcon) est reproduit dans J. d' Welles, *Le Grand Théâtre de Bordeaux*. Delmas 1949 pp. 90-91 pl. 19 a.



Le Grand Théâtre de Bordeaux

Façade sur la rue Louis, par Dandrillon (1778).

Collection Jacques Calcet *Photo P. Lacarin.*

Projet de décor pour le Grand Théâtre

Dessin à la plume relevé d'un lavis d'encre de chine, par Antoine Gonzalez

Musée du Vieux Bordeaux. *Photo P. Lacarin.*



Projet pour une des loges du second rang
Dessin à la plume par Victor Louis.
Archives Municipales de Bordeaux. *Photo P. Lacarin.*

Projet de décor pour le Grand Théâtre
Dessin à la plume par Victor Louis.
Archives Municipales de Bordeaux. *Photo P. Lacarin.*

plus que des dessins (6) et les gravures de son portefeuille où le plan du théâtre au niveau de l'attique donne une reproduction du plafond peint par Franceschini, un Italien de Paris, peut-être Felippe-Antonio, qui avait travaillé à Turin pour le roi de Sardaigne.

La scène devait être en harmonie avec la salle et Louis n'avait pas laissé de donner des dessins pour les douze décorations qu'il avait commandées. Le centre d'une de ses vues perspectives est-il, comme nous l'avions supposé, un décor permanent ou, comme nous inclinons à le penser aujourd'hui, un projet pour un temple, peut-être une première pensée pour celui que devait peindre Jean-Baptiste Lemaire et qui servit pour l'*Athalie* de Racine, lors de la représentation inaugurale du 8 avril 1780. Outre ce décor considérable qui comptait 50 chassis et 6 praticables, Lemaire avait peint une chambre de Molière « dans le genre de celle de la Comédie Française à Paris », une prison dans le goût de Piranèse, gravée à la XVIIIe planche du *Portefeuille,* le manteau d'Arlequin et les deux rideaux de l'avant-scène, le premier avec une perspective en trompe-l'œil, le second avec des caissons sur lesquels brochait un soleil aux armes de la ville.

Pierre Restout avait donné les *plein-air :* une forêt, un jardin et un rideau de mer, assortis de ciels et de chassis qui permettaient d'en varier l'étendue. Outre ces décors à volonté, il devait livrer, avant de retourner à Paris, *les Champs Elysées* et *l'Enfer,* probablement pour *l'Orphée* de Gluck.

Giovanni-Antonio Berinzago qui, après le départ des deux artistes parisiens, devait demeurer le décorateur ordinaire du spectacle, avait exécuté les décors d'architecture : un palais de l'ordre corinthien, un palais de l'ordre dorique, un péristyle du même ordre, une salle de compagnie, une place publique, une chambre rustique, enfin un désert qui remplaça le *camp d'armée* prévu dans le marché. En 1785 il peignit encore un kiosque chinois pour *l'Heureuse rencontre ou la reine de Golconde,* ballet de Dauberval.

Pour l'ancienne comédie de la porte Dauphine, qui avait remplacé la salle de l'Hôtel de Ville brûlée en 1755, Berinzago avait peint la prison de *Warwick,* le camp d'*Iphigénie en Aulide,* la boutique du *Maréchal Ferrant,* le temple d'*Olympie.* Il avait décoré la salle de spectacle de La Rochelle et bâti le théâtre de Rochefort.

A Bordeaux même, il peignit la salle à manger de l'archevêché (aujourd'hui Hôtel de Ville), le grand escalier de la Bourse, l'hôtel du premier président de Gasc et l'église de la Chartreuse, dont les trompe-l'œil, refaits par Lameire et Lavigne en 1896, nous font estimer son talent.

Mais Berinzago demeurait un baroque et cela expliquerait l'hostilité de Louis, qui ne le souffrait que par la protection du maréchal de Richelieu et du maréchal de Mouchy, son neveu et son successeur au gouvernement de la Guienne. Le Portugais Antonio Gonzalès, qui allait remplacer le maître milanais, était un classique et le projet de décor conservé par le Musée du vieux Bordeaux témoigne qu'il avait su concilier les données de la perspective droite avec les ressources de la perspective oblique, chère à Servandoni.

Il allait exécuter des décors pour *Panurge,* pour le *Seigneur bienfaisant,* pour *le comte de Comminges,* pour *Dorothée,* pour *Orléans*

---

(6) Une élévation prêtée par la Coll. Decour a figuré par erreur comme une *Coupe de la scène* dans l'exposition *Châteaux, jardins, églises aux XVIIe et XVIIIe siècles, Paris,* Pavillon de Marsan 1923 n° 285 (repr. p. 78).

sauvé, pour *la Mort du capitaine Cook*. Après le 14 juillet 1789, il fournit à toutes les pièces révolutionnaires : *le Droit du seigneur, la Prise de la Bastille, la Destruction de la Royauté, la Vertu à l'Ordre du jour, l'Enrôlement des citoyennes.*

Il avait aménagé au Béquet, sur la route de Toulouse, un arc de triomphe, lors de la réception offerte le 28 février 1775 par les francs-maçons de la loge *La Française* au premier président Le Berthon, qui revenait de son exil de Virelade. Une peinture à l'huile conservée dans les musées de Bordeaux, garde le souvenir de cet éphémère décor.

Le Musée du vieux Bordeaux a recueilli une *Vue du château de Montaigne* et la collection de Mme la comtesse de Chabannes une *Vue du château de la Brède*, signée et datée de 1786; deux dessins à la plume aussi précis qu'élégants. Les musées de Bordeaux possèdent deux gouaches : une *cathédrale gothique* qui marque les origines lointaines du style troubadour et une vue de *la Porte méridionale du Palais Gallien* dont les Archives Municipales conservent l'esquisse.

Ces ouvrages sont excellents, à l'exception des figures qui demeurent gauches. Les peintres d'architectures ne s'y attachaient guère et Pierre Lacour était chargé depuis son retour de Rome de peindre toutes celles des machines ou des décors. En 1799, ses muses et ses grâces encadrées dans le *parasol arabesque* de Dubois-Drahonnet et de Félix Annoni, remplaceront les allégories de Robin dont il avait été, en 1774, le concurrent malheureux. L'esquisse de son projet primitif (coll. de Mme Guilhemjouan) était une allégorie à la gloire du maréchal de Richelieu, mais il n'avait connu ni la forme du plafond ni le style de la salle. Malgré les caresses d'un pinceau brillant, ce beau morceau ne fait pas regretter le succès de Robin (7).

Lacour n'était-il pas le premier en date des peintres bordelais ? Prophète en son pays et fixé dans sa ville natale par le succès, ce qui est rare à Bordeaux, où du Bernin aux Lemoyne, des Gabriel à Louis, les artistes venaient toujours de Rome ou de Paris. Parmi les onze peintres qui ont travaillé pour le Grand Théâtre de 1774 à 1780 on trouve, pour ce seul Bordelais, et en exceptant Dandrillon dont nous ignorons la naissance, quatre Parisiens : Robin, Lemaire, Restout et Dubois-Drahonnet; un Canadien : Beaucourt; un Portugais : Gonzalès; enfin trois Italiens : Franceschini, Berinzago et Annoni.

Mais si ce pourcentage de transalpins est faible, nous savons que le style, qu'il fût baroque ou classique, avait gardé la marque de *l'immortel* Servandoni. Les habits sont français... mais les décors sont italiens et Bordeaux n'aurait su échapper à la mode européenne.

Robert MESURET.

(7) R. Mesuret, *Pierre Lacour*, Bordeaux, Delmas 1937 pp. 29-30-38, 55-56, 93-96 et pl. 11.

COMMUNICATIONS

ACTE DE BAPTÊME DE MARTHE DE LONGCHAMP

Marthe de Longchamp, fille d'Henry Pitel, sieur de Longchamp (1) *de Paris, parroisse Saint-Sauveur et de demlle Charlotte Legrand sa femme nastifue de la mesme ville et parroise, qui nasquit en ceste ville de Pau le quinzième d'Aoust mil six cents soixante neuf, a esté baptisée par moy, soubs signé Curé de lad.ville de Pau le 20e dud.mois et an. ceste fille a été présentée au Saint baptesme par messire Armand de Gramont Comte de Guiche* (2) *et gouverneur de la province de Béarn, et par Marthe de Souye, dame du Lau ses Parrins.* (3)

Laiournade, curé de Pau.

Comment expliquer la présence de l'épouse d'Henri Pitel, sieur de Longchamp, à Pau, en août 1669 ? Son mari est-il auprès d'elle ? En 1669, les Etats de Béarn se tinrent à Pau en août et septembre. (Archives Départ. des Basses-Pyrénées, C 730). Ces réunions provinciales donnaient, on le sait, l'occasion à des réjouissances publiques. Henri Pitel, comédien du prince de Condé, fut-il appelé lui et sa troupe, par le comte de Guiche, ami du prince de Condé (Archives de Chantilly, papiers de Condé, série P) pour donner la Comédie dans la capitale béarnaise ?

---

(1) Henri Pitel, sieur de Longchamp (1629?-1694), comédien du Roi puis du Prince de Condé. En 1660, Pitel est à St-Jean-de-Luz lorsque Louis XIV va au-devant de Marie-Thérèse. On le retrouve à Dijon en 1662, 63, 65, 68, dans la troupe de Filandre et en 1665 à Lyon. Devenu chef de troupe après la retraite de Filandre, il serait allé en Angleterre avec sa femme Anne Legrand, sa fille Anne, son gendre Durieu et sa fille Françoise, après un séjour de 15 à 18 mois il s'installe à Rouen où il fait un long séjour. C'est à Rouen que Françoise Pitel épouse Jean-Baptiste Raisin. En 1682 Pitel signe un acte de baptême et fait suivre son nom de « employé des fermes de S.M. ». En 1691 il est commis à la recette de la Comédie-Française tandis qu'Anne Legrand est souffleuse. Elle compose même une petite comédie en 1 acte et en prose, *Titapouf* qui, représentée pour la première fois le 4 novembre 1687, n'eut que trois représentations.

(H. Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens.* Jal, *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire.* De Mouhy, *Abrégé de l'Histoire des Théâtres.* T. II. Chardon, *La troupe du Roman comique dévoilée et les comédiens de campagne au XVIIe siècle.* Ch. IV. G. Monval, *Le Théâtre à Rouen au XIXe siècle.* Noury, *Les comédiens à Rouen au XVIIIe siècle, d'après les registres de la paroisse St-Eloi*).

(2) Armand de Gramont, comte de Guiche (1637-1673), fils d'Antoine III, maréchal-duc de Gramont, mestre de camp du régiment des Gardes Françaises, gouverneur de Béarn et de Basse-Navarre en survivance, connu surtout pour sa galanterie avec Henriette d'Angleterre, belle-sœur de Louis XIV, et pour la part active et glorieuse qu'il prit au passage du Rhin en 1672.

(3) Marthe ou Marie de La Fargue-Souye, mariée le 20 août 1667 à Philippe-Henri de Laur, Baron de Laur, gouverneur des ville et château d'Orthez. (Larcher, Dictionnaire Généalogique aux Archives Départ. des Hautres-Pyrénées, art. Lau.) Ce baron de Laur ou de Lau, comme on écrivait plus ordinairement à l'époque, avait pour mère Jeanne de Lous, laquelle famille des Lous était alliée aux Gramont. (R. Le Blant, Noblesse en Béarn dans Revue Historique et Archéologique du Béarn et Pays Basque, janvier-mars 1941.)

Nous n'avons trouvé aucune trace de séjour de comédiens à Pau en 1669, ni dans les délibérations des Jurats (Archives municipales de Pau, bibliothèque de la ville, BB 3), ni dans les états de frais de la Chambre de Comptes (Archives des Basses-Pyrénées, B 645, 646, 647).

JEAN ROBERT

LE GENDRE DE RACINE

CLAUDE-PIERRE COLIN DE MORAMBERT

De tous les seigneurs qui ont porté, à travers les siècles, le patronyme de Morambert, le plus connu est certainement Claude-Pierre Colin qui épousa l'aînée des filles de Racine.

Morambert, bourgade de l'Aube située dans l'arrondissement d'Arcis-sur-Aube, canton de Ramerupt, a suivi le sort de nombreux villages et si elle ne compte plus aujourd'hui qu'une cinquantaine d'habitants, il faut en voir la cause dans le fait que, la terre payant mal, les cultivateurs ont préféré se faire embaucher dans les usines voisines.

Si le nom n'a guère varié depuis le XVIe siècle : Morambertus, Morambert ou Morembert, ce fief du diocèse de Troyes et de la généralité de Champagne dépendit d'abord du doyenné de Margerie, puis de celui de Ramerupt. Les habitants suivaient la coutume de Chaumont.

Il y avait aussi un autre Morambert en Haute-Marne, sur le territoire d'Allichamp. Seul Roserot le signale dans son *Dictionnaire topographique de la Haute-Marne*. Le lieu-dit n'a jamais constitué une seigneurie; c'était tout au plus un écart possédé primitivement par un d'Aulnay, seigneur de Morambert (1).

Le fief de Morambert (Aube) appartenait à l'origine à la famille de Montmorency-Luxembourg à laquelle, dans la suite des siècles, et surtout depuis le XIVe, rendirent foi et hommage plusieurs seigneurs connus : de Boutigny, d'Aulnay, d'Argillières, de Berrey.

A partir de 1670, la seigneurie fut partagée. Antoine d'Aulnay vendit à son frère Louis, le 22 novembre (acte passé devant notaire en 1659), la moitié de la terre. Celui-ci la céda le 9 mai 1670 à Louis Picot, seigneur de Beauvais. La propriété consistait « en haulte justice, droit d'aînesse, maison, greniers, garennes, prés, bois, terres et vergers ». La maison seigneuriale comprenait un grand corps de logis avec « deux chambres basses, deux haultes et grenier au dessus ». Un autre corps de logis, à côté des chambres basses, avait chambre à four, granges, écuries, poulailler, colombier. Une cour se trouvait derrière la demeure et un jardin de sept arpents entourait le tout.

Le 24 juillet 1670, Charles du Bourg, à qui le sieur Picot devait de l'argent, fit saisir la terre de Morambert, mais celui-ci dut payer

---

(1) Dans un armorial manuscrit conservé aux *Archives de la Haute-Marne*, il est indiqué qu'en 1665 et 1669, le sieur de Morambert possédait Frampas en partie et des prés à Allichamp. Il portait : *de gueules à trois têtes de lion d'or*. Les d'Aulnay étaient seigneurs de Frampas. Nous devons cette indication à M. l'archiviste en chef de la Haute-Marne, que nous remercions de son obligeance. Voir aussi le *Dictionnaire topographique de la Haute-Marne*, 1903.

ses dettes puisque, en 1705, sa femme née Marie Le Roide était encore dite « dame de Morambert ».

A la même époque (fin du XVIIe siècle), on rencontre les Labbé et les Colin de Morambert. Ce dernier demeura seigneur du lieu jusque vers 1720; il eut pour successeur Louis le Grand, conseiller du Roi, lieutenant criminel au bailliage (1731), puis Jean-François Tribout de Morambert, capitaine aide-major, commandant en second l'école d'équitation de Cambrai. On rencontre encore, de 1756 à 1780, les Delor de Morambert puis, à la veille de la Révolution, un sieur Cherreau, marchand à Troyes.

Les Colin de Morambert (ils orthographient ainsi leur patronyme) étaient de père en fils prévôts d'Eclaron, gros bourg de l'actuel arrondissement de Wassy. Comment Claude-Pierre, seigneur de Riberpré, avocat au Parlement, puis directeur des fermes à Paris (1718), connut-il Marie-Catherine Racine, fille aînée du poète ? Nous l'ignorons. Le 7 janvier 1699, il l'épousa. Racine donna le dîner de noces. « Le lendemain, il y eut dîner chez le père de l'époux comme convenu. Tout finit donc le soir des noces par une courte et pathétique exhortation de Monsieur (le curé) de Saint Séverin sur la bénédiction du lit nuptial qu'il fit. M. et Mme Racine se retirèrent à 8 heures et demie. Les jeunes gens firent la lecture de piété ordinaire à la prière du soir avec la famille... Tout était en repos, comme de coutume, à onze heures. » (2)

Marie-Catherine, née en 1680, n'était parvenue « à l'apaisement et à l'équilibre qu'à travers beaucoup d'orages spirituels et de dramatiques débats de conscience. Nous en trouvons l'écho dans les lettres de son père qui en fut violemment bouleversé. L'éducation purement religieuse qu'il avait donnée à ses filles, l'austérité de cette existence tout occupée de prières et de pieux exercices, la dévotion littérale de ces jeunes êtres et cet amour mêlé d'effroi qui remplissait de Dieu toutes leurs pensées devaient presque inévitablement les détacher du monde et les jeter dans la vie monastique » (3). Marie-Catherine sortit de l'adolescence pour entrer au Carmel du Faubourg Saint-Jacques. Il en coûta beaucoup de larmes à son père car, de tous ses enfants, c'était « celle que j'ai toujours le plus aimée et dont je recevais le plus de consolation. Il n'y avait rien de pareil à l'amitié qu'elle me témoignait ». Trop jeune et trop frêle pour supporter une règle implacable, elle dut quitter le couvent sur l'ordre de ses supérieures.

Quelque peu remise, elle chercha refuge à Port-Royal, mais elle ne put être admise parce qu'il était interdit d'accepter de nouvelles religieuses. Elle y demeura cependant un certain temps, juste assez pour constater qu'elle ne pourrait supporter les exigences d'une règle monastique. En 1698, elle regagna le logis paternel et, en 1699, « cette grande aventure spirituelle devait se terminer le plus bourgeoisement du monde par un mariage ».

Jean Racine fut heureux de voir sa fille convoler en justes noces avec un homme qui l'aima et qu'elle aima. Il n'eut pas la joie de saluer la naissance d'un petit-fils puisqu'il mourut trois mois après le mariage de sa préférée, le 21 avril. Catherine donna le jour, le 24 octobre 1701, rue des Noyers, à un fils : Claude-Jean-Baptiste, qui fut baptisé en la paroisse Saint-Séverin, puis en 1707 à une fille : Louise-Dorothée.

Les parents quittèrent plus tard la rue des Noyers pour se fixer

(2) G. Larroumet, *Les grands écrivains français : Racine*, chapitre III.
(3) A. Bailly, *Racine*, 1949, pp. 305-310.

sur la paroisse Saint-André-des-Arts où mourut en août 1735 leur fils Louis-Claude.

Claude-Pierre Colin de Morambert et sa femme partagèrent leur existence entre Paris et Eclaron où ils avaient des intérêts et des biens. Lui mourut avant 1732, elle le 6 décembre 1751. Leur fils Claude-Jean-Baptiste s'était établi à Eclaron, où il avait repris la prévôté. Leur fille Louise-Dorothée vivait à Norrois (à 8 kilomètres de Vitry-le-François). Elle avait épousé le 29 février 1726, à Saint-Dizier, Louis Jacobé d'Ablancourt, écuyer, seigneur de Goncourt, de Norrois, de Blumeray, capitaine au régiment de Meuse, officier de la maison de Monseigneur le duc d'Orléans. Né à Amsterdam le 28 octobre 1696, il était le fils de Louis, président trésorier de France en la généralité de Champagne. Il mourut le 16 avril 1749, et sa femme le 19 juillet 1767. Onze enfants naquirent de leur union; ils laissèrent à leur tour une nombreuse postérité dont la descendance se perpétue dans les familles Jacobé de Norrois, de Gombault, Seré de Rivières, de Galard-Terraube, de Puymirol, de Bussy, etc. (4).

Les portraits de Claude-Pierre Colin de Morambert et de Marie-Catherine Racine existaient, au début de ce siècle, dans la galerie de M. Jacobé de Naurois, au château du Bousquet (Lot-et-Garonne).

H. TRIBOUT DE MOREMBERT,
Archiviste de la Ville de Metz.

---

(4) A. de Mauroy, *Généalogie des Jacobé de Goncourt, de Haut, de Naurois, etc.*, dans la *Revue de Champagne et de Brie*, 1896, pp. 750-755; 1898, p. 559. — A. de Besancenet, *La descendance de Racine*, dans la même revue, 1879, pp. 87-88. — Chanoine Marcel, *Une petite fille de Racine à Langres*, dans la *Nouvelle Revue de Champagne et de Brie*, t. VII, 1929, pp. 65-81.

MARIONNETTES JOUÉES PAR LES ENFANTS A LYON EN 1735

Une lettre inédite du 2 *février* 1735 *du grave prévôt des marchands de Lyon, le président Dugas à son cousin et ami M. de Saint-Fonds apporte d'intéressantes précisions sur le jeu des marionnettes par les enfants à Lyon dans la première moitié du XVIII*e *siècle et sur leur succès dans la « bonne société » lyonnaise.*

F. de DAINVILLE.

« Il y a ce soir grande représentation de marionnettes. Toute la bonne compagnie doit s'y trouver et l'on m'a fort invité d'y aller. Mais à moins qu'on ne m'y entraîne de force ou par adresse on ne m'y verra pas; ce n'est pas par scrupule; mais c'est que je veux mieux employer mon temps. d'ailleurs je vous l'ay déjà mandé, je crois ce plaisir assez innocent pour des enfans. C'étoient les fils de M. Mignot, les miens et ceux de tous les honnêtes gens de la ville, qui avoient fabriqué ces marionnettes; et qui les faisoient jouer... Ce qu'il y a de fort plaisant c'est qu'après la comédie, ils donnent le bal. Ma femme qui y fut dimanche dernier me dit qu'elle prit grand plaisir à voir danser toutes ces marionnettes animées, et qu'elles s'en tirèrent fort bien. Il faut avouer que le spectacle a un

grand attrait pour tout le monde; imaginez vous ce que peuvent être des marionnettes mal fabriquées et que des enfans qui ne sçavent aucune pièce par cœur, font jouer. Cependant tout le monde y court en foule : grands et petits, jeunes et vieux, maîtresses et servantes. Et peut-être si la raison ne m'en empeschoit serois-je assez fol pour y aller comme les autres. »

(*Archives S.J. Prov. Lyon.* Adversaria, *t.* 3, *p.* 450.)

Pour un inventaire
des
Affiches de Théatre

(suite)

(Voir *Revue d'Histoire du Théâtre,* 1951, pp. 258 et 260)

M. R. Ancely, Président de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau, nous communique cet extrait de la Revue de Gascogne, t. XVI, 1875.

I

SPECTACLE DE COLLÈGE

Affiche landaise de 1749
(Collection Léon Dufour, de Saint-Sever-Cap)

JONATHAS MACHABEE

Tragédie tirée de l'écriture sainte.
Entremêlée de chœurs.

ACTEURS :

Jonatas, Grand prêtre et général des Juifs	M. Benet, de Rodôme, dans le diocèse d'Alet.
Anthiochus, le jeune roy de Syrie.	M. de Junca, de Saint-Sever.
Triphon, ancien tuteur d'Anthiochus	M. Laborde, de Caupenne.
Elias, fils aîné de Jonathas......	M. Destouet, de Saint-Sever.
Misael, second fils de Jonathas...	M. Dauga, de Saint-Sever.
Jadus, ami de Jonathas et confident d'Anthiochus	M. Daugreilh, de Saint-Sever.
Athime, apostat juif et confident de Triphon	M. Dupoy, de Saint-Sever.
Hazael, seigneur syrien, ami de Jonathas et de Jagus..........	M. Affre, de Saint-Sever.
Eleazar, juif	M. de Laborde-Lassale, de Saint-Sever.

Juifs qui composent le chœur :

Eleazar : M. de Laborde-Lassale, de Saint-Sever. — Abner : M. Jean-Baptiste Dupoy, de Saint-Sever. — Azarias : M. Benoît de Basquiat-Lahouze, de Saint-Sever. — Joas : M. Joseph Dussault, de Saint-Sever. — Daniel : M. Depau, de Saint-Sever. — Joachim : M. Lafargue, de Saint-Sever.

Suite d'Anthiochus.

La scène est à Bascaman dans la Syrie.

L'IGNORANCE BANNIE DU HAMEAU.

Pastorale.

Acteurs :

DIEUX

Jupiter : M. Labourdette, de Salies.
Minerve : M. Lafon, de Saint-Sever.
Mercure : M. Ninet Dussault, de Saint-Sever.

BERGERS

Hilas : M. le chevalier de Laborde-Lassale, de Saint-Sever.
Atis : M. Brun, de Saint-Sever.
Lisis : M. Dupin, de St-Sever.
Licas : M. de Basquiat-Lahouze, de Saint-Sever.
Mirtil: M. de Laborde, Major de Saint-Sever.
Tyrcis : M. d'Abany, de Saint-Sever.

Ces deux pièces seront représentées dans l'Abbaye Royale de Saint-Sever-Cap, ordre de Saint Benoît, de la Congrégation de Saint Maur, le .... du mois d'août 1749, à 2 heures après-midy.

A d'Acqs, de l'imprimerie de Roger-Leclercq.

M. R. Ancely serait reconnaissant à qui pourrait lui donner des précisions sur cette tragédie. A-t-elle été imprimée ?

II

METZ

M. Henri Tribout de Morembert, archiviste de la Moselle, communique le relevé des affiches de théâtre imprimées de 1770 à 1807, conservées dans la très riche collection des Archives de la Ville de Metz.

1790. — Règlement de police en 17 articles concernant les spectacles signé Poutet, maire (13 avril).

En-tête aux armes de Metz, ornées de la Pucelle.

« *A Metz, chez la veuve Antoine et fils, imprimeur du Roi et de la Municipalité.* » Dimensions : 53 × 42. Série 2 R 7.

1793. — Jugement du tribunal de police qui condamne un militaire à 100 livres d'amende et 8 jours de détention pour ne pas s'être découvert au spectacle (12 janvier).

Mairie de Metz

DIRECTION DU THÉATRE.



LE MAIRE de la ville de Metz donne avis que la direction du Théâtre de cette ville sera vacante à partir du 1er juin prochain, et qu'un nouveau privilége sera donné pour l'année théâtrale de 1842 - 1843

La ville accorde à la direction

1° La jouissance gratuite de la salle du spectacle qui est eclairée au gaz;

2° Celle des décorations, du mobilier et accessoires qui en dépendent, pour l'entretien et le renouvellement desquels elle affecte une somme annuelle de 1000 fr.;

3° La location du café intérieur du spectacle;

4° Une subvention annuelle de 18,000 fr.

La ville paye au bureau de bienfaisance, à la décharge du directeur, une somme de 9,000 fr pour le dixième du prix des places

Le Directeur devra fournir, pour le 1er septembre prochain, au plus tard, une troupe jouant l'opéra et la comédie

L'année théâtrale finira le 31 mai 1843; la subvention de 18,000 fr. sera payée au directeur pour la durée de sa gestion, qui ne pourra être moindre de neuf mois; la totalité de cette subvention sera répartie sur le nombre de mois de gestion, et payée à la fin de chaque mois.

Les personnes qui désireront obtenir la direction du théâtre de Metz, devront adresser leurs demandes à la Mairie, dans le plus court délai possible

Metz, le 14 mai 1842.

L'Adjoint remplissant les fonctions de Maire,

GERMAIN.

A METZ, chez LAMORT, Imprimeur de la Ville.

En tête, vignette « Règne de la Loi », dans un encadrement Louis XVI.

« *Metz, chez C. Lamort, imprimeur de la police municipale.* » Dimensions : 20×34. Série, 2 R 8.

An II. — Extrait du Registre des Délibérations du Conseil Général de la Commune : On peut laisser entrer dans les salles de danse les soldats armés et tolérer que les militaires portent des coiffures au spectacle (7 ventôse).

« *A Metz, chez la veuve Antoine et fils, imprimeur de la Municipalité.* » Dimensions : 42×34. Série, 2 R 7.

— Le citoyen Belleval, artiste, restera à Metz pour « cultiver l'art qu'il exerce au profit des mœurs républicaines et de l'instruction publique ». (27 floréal).

« *A Metz, chez la veuve Antoine et fils, imprimeur de la Municipalité.* » Dimensions : 43×34. Série, 2 R 3.

— Extrait des Registres des Arrêtés du Comité de Salut public de la Convention Nationale. La commission de l'instruction publique est chargée de « la régénération de l'art dramatique et de la police morale des spectacles » (18 prairial).

« *De l'imprimerie de la Commission d'Instruction publique. Rue Honoré n° 355.* » Dimensions : 52×42. Série, 2 R 3.

An III. — Règlement de police en 36 articles pour les spectacles, signé Barbé, maire (22 messidor).

En tête, vignette révolutionnaire : le faisceau de licteur, orné de drapeaux et du bonnet phrygien.

Sans indication d'éditeur. Dimensions : 80×52. Série, 2 R 7.

An IV. — Extrait du Registre des Arrêtés du Comité de Salut public. Le Comité prend des mesures contre les fauteurs de troubles au théâtre et les défère au tribunal correctionnel (9 brumaire).

« *A Metz, chez Antoine, imprimeur.* » Dimensions : 35×43. Série, 2 R 8.

— Extrait des délibérations de l'Administration municipale de la Commune de Metz. Police du spectacle concernant notamment les chants à exécuter au cours des représentations et le répertoire que les Directeurs doivent soumettre (16 ventôse).

En tête, vignette révolutionnaire : femme tenant de sa main gauche une lance et s'appuyant, de sa droite, sur un faisceau de licteur.

« *A Metz, chez C. Lamort, imprimeur, rue Fournirue.* » Dimensions : 42×35. Série, 2 R 7.

An VI. — Lettre du ministre de la police générale sur les spectacles et le répertoire des pièces qui peuvent être jouées (18 vendémiaire).

« *A Metz, chez C. Lamort, imprimeur de l'administration municipale.* » Dimensions : 52×42. Série, 2 R 7.

An X. — Extrait des Minutes du Secrétariat de la Mairie de la Commune de Metz. La Police du spectacle est confiée à la garde nationale (7 floréal).

« *A Metz, chez Lamort, imprimeur de la Mairie.* » Dimensions : 22×33,5. Série, 2 R 85.

— Extrait des Délibérations de la Commune de Metz, concernant la police des spectacles (28 germinal).

« *A Metz, chez Lamort, imprimeur de la Mairie.* » Dimensions : 36×42,5. Série, 2 R 85.

1806. — Arrêté du Maire concernant la police du spectacle (24 avril).

En tête, vignette : l'aigle impérial couronné.

« *A Metz, chez Lamort, imprimeur de la Ville.* » Dimensions : 42,5×76. Série, 2 R 85.

1807. — Ordonnance sur la police du spectacle (20 avril).

« *A Metz, chez Lamort, imprimeur de la Ville.* » Dimensions : 42×77. Série, 2 R 85.
la Municipalité. » Dimensions : 53×42. Série 2 R 7.

III

TOULOUSE

M. Robert Mesuret, conservateur des Musées Saint-Raymond et Paul-Dupuy, nous communique le texte des affiches suivantes :
buts scéniques.

775. — ECOLE TOULOUSAINE, 1789.

Placard décoré d'une vignette gr. sur bois 0,38 × 0,49. Encadr. de style baroque avec les armes du roi et de la ville, ainsi que des attributs scéniques.

Legs Paul Dupuy. *Repr. — Bulletin municipal,* septembre 1934, p. 821.

Par privilège exclusif
de Mgr le Maréchal Duc de Biron,
les Comediens Français
Donneront aujourd'hui samedi 28 Novembre 1789

VERSEUIL
ou
L'HEUREVSE EXTRAVAGANCE,
Comedie en trois Actes et en Prose de M. Berard,
et
LE DESERTEUR,
Opera en trois Actes, de M. Sedaine, Musique de M. Monsigny.

Défenses sont faites aux Gens de livrée d'entrer, même en payant

776. — ECOLE TOULOUSAINE, 1786. (1)

Placard décoré d'une vignette gr. sur bois 0,375 × 0,456. Encadr. de feuilles de chêne, interrompu en haut par un bandeau qui figure les armes de France entre deux anges assis.

Legs Paul Dupuy. *Repr. — Bulletin municipal*, septembre 1934, p. 821.

Par permission
de MM. les Capitouls
Messieurs et Dames,
Les vrais Fantoccini Italiens, qui ont fait les Menus Plaisirs de la Cour, donneront aujourd'hui Samedi 15 Avril 1786,
une Première Représentation
*d'*ARLEQUIN, PRINCE PAR MAGIE
Pièce en cinq Actes, du Théâtre Italien, armée de tous ses Changements
C'est à la Salle de l'Hôtel-de-Ville, à côté de la rue du Petit Versailles

(1) Par suite d'une erreur typographique nous avions daté cette affiche de 1768 Cf. R.H.T., III, 1951, p. 258.

IV

MARIONNETTES A PAU

(*communiqué par R. Ancely*) (1)

PAR PERMISSION DE MESSIEURS LES MAGISTRATS
ON EST AVERTI QU'IL EST ARRIVÉ EN CETTE VILLE,
DES GRANDES MARIONNETTES DE LA FOIRE SAINT-GERMAIN,
SORTANT EXPRÈS DE PARIS,
POUR DONNER DU DIVERTISSEMENT AUX MESSIEURS & DAMES
QUI VOUDRONT LES HONORER DE LEUR PRÉSENCE;
ILS CHANGERONT TOUS LES JOURS DE PETITES PIÈCES DE COMÉDIE,
COMME
ARCACAMBIS, LES AMOURS GRIVOIS, LA CHERCHEUSE D'ESPRIT,
& AUTRES;
AINSI QU'UN DRAGON VOLANT QUI AVALE UN PETIT ENFANT;
UN MOULIN A VENT CHANGÉ EN FEMME,
AVEC QUANTITÉ DE FIGURES DE MÉTAMORPHOSES.
ON REPRÉSENTERA A TOUTE HEURE
POUR LES PERSONNES QUI LE DÉSIRERONT EXPRESSEMENT;
& L'HEURE ORDINAIRE SERA A CINQ & A HUIT HEURES DU SOIR.
ON PAYERA 12 SOLS AUX PREMIÈRES PLACES & 6 S. AUX SECONDES.
C'est à l'Hôtel de Ville.

Société S. L. et A., Pau IV 18/4-18/5. *p.* 227 (1)

(1) Cette affiche est conservée aux Archives départementales des Basses-Pyrénées à Pau, nous n'en possédons malheureusement pas la cote.

V

CINQ SIÈCLES D'AFFICHES ILLUSTRÉES FRANÇAISES

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, PARIS,
GALERIE MANSART

Inaugurée le 30 juin 1953, cette exposition, conçue et réalisée par M. Jean Adhémar avec la collaboration de M. Jean Vallery-Radot et de MM. Pierre Rophé, président, et Maurice Schlinder, secrétaire général, du Syndicat National des Editeurs Publicitaires, a remporté un succès mérité auprès des « amateurs et curieux » comme auprès du « grand public ». De nombreux articles de journaux et de revues en ont signalé l'intérêt et le charme. Comme l'a très justement dit M. Julien Cain, « voici, sous des apparences parfois frivoles, une exposition qui aborde une matière sérieuse, que les historiens s'accorderont pour trouver considérable ».

Parmi les 172 documents exposés, 39 concernent l'histoire du théâtre. Ne pouvant, faute de place, décrire et analyser chaque document, nous renvoyons au Catalogue, édité par le Syndicat National des Editeurs Publicitaires, rédigé par MM. Jean Adhémar, Charles Perrussaux et Mlle Jacqueline Armingeat (48 p., 6 reproduct.), nous bornant à signaler ceux qui nous ont paru les plus importants.

GENERALITES

N°s 132, 132 a, b, c et d. — Règlements pour les colporteurs et afficheurs de Paris, 1749-1773. — Note d'Hémery, 21 avril 1762. — Etat manuscrit des imprimeurs de Paris et afficheurs qui travaillent pour eux, liste des communautés et des corps qui font poser des affiches, 1753. — Liste manuscrite des endroits où les afficheurs collent leurs affiches dans Paris, s. d. — Liste des colporteurs et afficheurs, 1761.

(*Collect. Anisson. B.N. Ms.*)

Ces documents complètent ceux que nous avons publiés ou signalés dans notre Revue : les 175 lieux d'affichage de Paris, en 1753; lettres de Berryer et de de Sartine à d'Hemery le 19 février 1753, 8 décembre 1764, 31 juillet 1765 (R.H.T., 1951, III, pp. 248-260.

Des documents exposés, nous dégageons les précisions suivantes : en 1749, le nombre des afficheurs ne devait pas dépasser 40; en 1762, un afficheur pose 150 aff. par jour au tarif de 30 sous du cent.

N° 165. — Vente de la Collection Lépine, à l'Hôtel Drouot, 31 mars 1898.

Cette collection comprenait « 60 000 affiches historiques, d'Henri IV à nos jours. »

N° 64. — Affiche illustrée en couleurs (procédé Rouchon) des Bateaux-Postes, Paris-Meaux, 1943.

Nous la signalons, bien que ne se rattachant qu'indirectement à l'histoire du théâtre. Le transport par eau fut, on le sait, très souvent utilisé par les troupes de comédiens de campagne; des recherches dans les archives de la batellerie pourraient contribuer à éclairer bien des points demeurés obscurs de l'histoire de la circulation comique.

XVIIe siècle.

N° 10. — *Ligdamon et Lidias* de Scudery par « Les Comédiens

de la Troupe choisie », 1631, que l'on considère comme la plus ancienne affiche de théâtre conservée.

(*Bibl. Arsenal. Fonds Rondel.*)

N° 11. — Bois original d'une affiche de danseurs : Pierre le dégourdi, Jeanne la dégagée, Jacques Naflon, Chartres, s. d.

(*Coll. Aynaud.*)

XVIIIe siècle à fin du 1er Empire.

Nos 21 et 22 a. — Affiche pour *les Troqueurs*, 25 janvier 1759.

Un des intérêts de cette affiche de la Troupe Royale des Comédiens Italiens (qui n'avaient plus à cette date d'Italiens que le nom) est qu'elle donne le prix des places.

(*Arch. de l'Opéra.*)

— Deux affiches de spectacle des Comédiens Français et Italiens, 1777-1779.

(*Arch. de la C. Fr.*)

Pour ces trois affiches, voir R.H.T., art. cité, pp. 256-258. Nous avons reproduit l'affiche des *Trois Sultanes* et celle de la *Fausse Magie*. Voir celle des *Troqueurs*, p. 192.

N° 26. — « Les Comédiens ordinaires du Roi donneront aujourd'hui... » 4 juillet 1789, *Hamlet,* tragédie de M. Ducis.

(*Arch. de la C. Fr.*)

Il s'agit d'une reprise. L'*Hamlet* de Ducis fut créé le 30 septembre 1769, avec Molé dans Hamlet, Mlle Dumesnil dans Gertrude, Mlle Dubois dans Ophélie.

Nos 23, 24, 32. — Deux affiches des spectacles de l'*Amphithéâtre Anglois,* 1784 et 1785. — Représentation du *Cirque Franconi* à Orléans, 1816.

(*Coll. Paul Prouté, coll. Ad. Aynaud.*)

Associés, puis successeurs d'Astley, fondateur de *l'Amphithéâtre Anglais,* Antonio Franconi et ses fils créent le *Cirque Olympique* inauguré le 28 décembre 1807 avec une « pantomime équestre « à la gloire de Napoléon, *la Lanterne de Diogène* de Cuvelier, promoteur du genre et qui fut plus de trente ans, avec Hapdé, l'un des fournisseurs les plus actifs du Cirque et des Théâtres du Boulevard du Temple. Les représentations à Paris cessaient en avril et la troupe tournait dans les provinces jusqu'à l'automne. Elle fut absente de Paris du 27 mai 1816 au 8 février 1817. L'affiche exposée (N° 32) fait mention du fameux cerf Coco, dressé par Laurent Franconi.

Coco triompha dans *le Pont Infernal* (février 1812). D'anciennes estampes le montrent franchissant d'un saut quatre chevaux, une escouade de huit hommes, ou passant à travers une arcade embrasée.

(Cf. *Le Cirque Franconi, détails histor... recueillis par une chambrière en retraite.* (De Manne) *avec quelques portraits gravés à l'eau-forte par Frédéric Hillemacher,* Lyon, 1875, tiré à 200 exempl. - Brazier, *Histoire des Petits Théâtres,* 1838. — M. A. Allevy. *La Mise en Scène en France, dans la première moitié du XIXe siècle,* Bibl. des Hist. du Théâtre, X, Droz édit, 1938.)

N° 31. — Représentation de la troupe de M. Le Metheyer, à Calais, 1816.

Bel exemplaire montrant l'encadrement passe-partout avec Arlequin et Gilles datant du XVIIIe siècle. Il s'agit de deux operas. *Renaud d'Ast et Gulistan ou le Hulla de Samarcande.* Cette dernière pièce, dit l'affiche, « sera ornée de la plus grande pompe, de marches, évolutions, costumes analogues et de tout ce qui peut embellir sa représentation : à la fin, le théâtre sera tout-à-coup illuminé par les *Flammes de Bengale* ». (Reproduite dans le Catalogue de l'Exposition).

XIXe siècle.

Nos 92 et 94. — Deux affiches de Revue, genre alors très à la mode (Cf. *Petite Histoire de la Revue de fin d'année,* de Robert Dreyfus, Paris 1909) : *V'là le tramway qui corne.* Concert du XIXe

siècle, 1878 et *Ce soir, la Revue*, Alcazar d'Hiver, 1879. On peut en rapprocher une affiche pour *Polichinelle...* joué par Montrouge, vers 1860 (N° 84.)

Louis, Emile Mesnard, dit Montrouge (1825 1903), qui avait le profil et la voix de Polichinelle, fut très apprécié dans l'emploi de Compère, dans les Revues.

N°ˢ 67, 71, 87, 88, 100, 103, 104, 105, 106, 108, 114. — Affiches concernant les « attractions », le cirque, le café-concert, le music-hall et les spectacles de Variétés. (Alcazar d'Hiver, Folies-Bergères, Jardin de Paris, Petit-Casino, Concert de l'Horloge, Ambassadeurs, Bal Tabarin, Cirque Fernando, Musée Grévin, de 1880 à 1904). Lithos de Toulouse-Lautrec, Grün, Ibels, Chéret. Portraits de Jane Avril, Caudieux, Bruant, Mevisto.

A signaler, pour l'histoire des numéros *casse-cou* avec matériel (N° 87), « Miss Lala... Femme-Canon », Cirque Fernando, vers 1875. (Miss Lala fut un des modèles favoris de Degas) et (N° 71), la « Course aéronautique sur un cheval vivant au Champ-de-Mars », 1850 spectacle qui attira 150.000 personnes, en présence du Prince-Président.

Pour l'histoire des phénomènes « le Marquis de Lilliput », « nain âgé de 42 ans », que l'affiche (procédé Rouchon) reproduit « grandeur nature ». (N° 67).

N° 99. — Affiche pour la reprise du *Tour du Monde en* 80 *jours*, au Théâtre du Châtelet, 1886.

N° 55. — *Les Filles de Plâtre*, adaptation du roman de X. de Montépin, affiche de Castelli, 1855.

N° 86. — *La Famille Benoiton*, de Victorien Sardou, 270ᵉ représentation, Th. du Vaudeville, 1865 (Bois de Grévin).

Représentée au Vaudeville (direction Harmaut) le 4 novembre 1865, cette pièce « plaisante satire de l'agiotage, de la frénésie de luxe et de fièvre d'argent qui secoue toute la société du Second Empire » (*La Fête Impériale*) remporta un prodigieux succès de scandale. L'auteur fut sacré « petit-neveu de Beaumarchais ». Succès également pour les interprètes des filles Benoiton (on ne voyait jamais la mère, jouée par Léonide Leblanc). Athalie Hauvoy et la petite Camille Shetter, âgée de 6 ans, créatrice du rôle de Fanfan Benoiton, que Sardou avait fait travailler avec l'aide de Virginie Déjazet (Cf Georges Mouly, *Vie prodigieuse de Victorien Sardou*, P. Albin Michel édit. 1931, Hugues Rebel, *Victorien Sardou, le Théâtre et l'Epoque*, P. Juven édit., s.d. (vers 1902), Alph. Leveaux, *Le Théâtre à la Cour de Compiègne pendant le règne de Napoléon III*, P. Tresse édit. 1883-1885.

N° 112. — *Amants*, de Maurice Donnay, Théâtre de la Renaissance, 6 nov. 1895. Litho de Mucha, avec Jeanne Granier et Lucien Guitry. Très belle épreuve.

(Bibl. de l'Arsenal, Fonds Rondel.)

XXᵉ siècle.

— Affiche en couleurs de Becan pour la comédie de Jules Romains, *Knock*, créée à la Comédie des Champs-Elysées le 14 décembre 1923.

Scène de l'acte II entre Knock et la Dame en violet (Louis Jouvet et Iza Reyner). Cf notre numéro spécial Louis Jouvet, notes et documents. I - II, 1952, 180 p. illustr.

Au moment de mettre sous presse, nous recevons l'intéressante étude de M. René Gandilhon, archiviste en chef de la Marne : *Classement, catalogue et conservation des affiches.*

Nous attirons l'attention des érudits, des archivistes et des collectionneurs sur ce travail. Il contient, outre d'intéressantes indications de bibliographie générale, le rappel de quelques fonds importants (les affiches du Burgtheater depuis 1776 conservées à l'Osterreische Nationalbibliothek de Vienne, - les 10.000 affiches du répertoire depuis l'an XII de la Bibliothèque de l'Opéra, - le fonds de la Biblioth. Historique de la Ville de Paris, - les affiches des fêtes de Jeanne d'Arc (B. N. Fol. Ln27 54.107), - les affiches des théâtres juifs de Paris (B.N. 4° Yf 243), - le Catalogue de la Collection Henri Leblanc, t. I, V et VII, pour l'histoire des théâtres pendant la guerre de 1914, - le fonds Pochet et Braun à la Bibl. des Arts Décoratifs, - la section VIII de l'Inventaire des Affiches de la Marne, etc...



LES COMEDIENS

François & Italiens, Opéras Comiques & Bouffons,

Donneront cejourd'hui JEUDI 25 Janvier 1759.

LES TROQUEURS.

Opéra Bouffon en un Acte le Rôle de Margot ſera repréſenté par Mlle. Baron l'aînée, celui de Fanchon par la cadette, & celui de Lubin par le jeune Baron; précédé de

RATON ET ROSETTE,

Parodie de TITON & L'AURORE, en trois Actes avec trois divertiſſemens; tous les Rôles ſeront remplis à l'ordinaire par la Famille de Mr. Baron.

Le Spectacle ſera terminé par un Balet, dans lequel Mlle. Baron l'aînée, danſera les prémieres Entrées avec Mr. Dupuis.

Au premier jour la nouvelle NINETTE, avec tout ſon Spectacle & ſes divertiſſemens.

ON prendra aux Théâtre & Balcons, quarante ſols; aux premieres Loges & Amphithéâtre, trente ſols, ſecondes Loges, vingt ſols; Parterre, quinze ſols; Paradis, ſix ſols: Ceux qui voudront retenir des Loges, s'adreſſeront chez la Veuve Delahaye, rue de la Comédie.

Affiche du dix-huitième siècle.

(*Bibliothèque de l'Opéra.*)

N° 21 du Catalogue de l'Exposition. **voir p. 190.**

DU BAROQUE AU CLASSICISME

Deux communications faites par MM. R. Lebègue et R. Garapon
à la Société d'Etudes du XVIIe siècle

Cherchant d'abord à préciser la notion si complexe de *Baroque,* M. Lebègue en montre trois aspects essentiels : le Baroque vise non à modifier les structures fondamentales de la tradition esthétique, mais à masquer cette tradition sous les détails originaux; il vise à l'emphase, à la démesure, à l'hyperbole; il veut étonner et provoquer un effet de surprise.

Si l'on considère les tragédies de 1580 à 1640 auxquelles M. Lebègue s'attache particulièrement, on constate que beaucoup d'entre elles ne respectent pas les règles proclamées par les Anciens et par les théoriciens humanistes. D'autre part, on est frappé par la prolifération des images, des métaphores, des comparaisons, des descriptions, des « concetti », caractères que l'on peut vérifier dans les pièces de Chrestien, de Billard, de Rotrou, de Théophile, et jusque dans les pièces de jeunesse de Corneille. D'autre part, les passions y sont poussées au paroxysme, fureur de vengeance dans *le More cruel, la Tragédie mahométiste, l'Innocente infidélité* de Rotrou, sentiments incestueux, transports de folie (dans la *Mariamne* de Tristan), orgueil démesuré. Enfin tous les moyens y sont bons pour agir sur les nerfs des spectateurs, têtes coupées, cœurs arrachés, femme écartelée (dans l'*Aristoclée* de Hardy). C'est à l'époque de Louis XIII, sous la triple influence des « Doctes », de la bonne compagnie parisienne et de Richelieu que s'opère l'évolution qui conduit du Baroque au Classicisme; peu à peu les auteurs éliminent l'effet d'horreur physique et obéissent à la vraisemblance psychologique et aux bienséances. Le classicisme apparaît ainsi comme « baroque dompté ».

M. Garapon, traitant de la comédie baroque, distingue trois époques. La comédie baroque proprement dite, qui naît vers 1625, au moment où disparaissent des farceurs célèbres (Turlupin, Gros-Guillaume); l'action y est surchargée, la surprise constamment ménagée, les convenances fort légèrement traitées; la peinture des caractères y tourne à la caricature; le style est très varié de ton; *l'Illusion comique* de Corneille en est un exemple. La comédie burlesque qui lui fait suite, vers 1640, conquiert l'unité de ton dans le comique (*Don Japhet d'Arménie,* de Scarron; *le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac). Mais elle manque d'art et du sens de la vie. Vers 1660 naît la comédie classique, avec Molière; elle naît du burlesque, selon M. Garapon, mais s'en distingue par la qualité du style, le sens de l'observation juste et de la vie. Les rapports sont révélateurs entre *les Précieuses Ridicules* et *l'Héritier Ridicule* de Scarron, entre *l'Ecole des Femmes* et *Don Japhet d'Arménie.*

Jacques TRUCHET.



VIE DE LA SOCIÉTÉ

ACTIVITÉS DE LA SOCIÉTÉ

(Octobre 1952-Juillet 1953)

Encore que nous soyons bien loin de réaliser l'ambitieux programme que Louis Jouvet nous avait proposé en 1948 et dont il avait préparé et fixé l'accomplissement dans le temps, nous devons cependant constater qu'au sein des pires difficultés matérielles, nous avons pu — trop lentement à notre gré — travailler à son acheminement.

⁂

Nous nous excusons des retards apportés à la publication de la *Revue*. Qu'on veuille bien croire que nous sommes les premiers à les déplorer et qu'il n'a pas dépendu de notre volonté qu'il en fût autrement. Une organisation nouvelle nous permet d'espérer qu'il n'en sera plus ainsi désormais.

⁂

Nous voudrions que l'on comprît que, dans notre plan général, la *Revue*, à quoi l'on veut bien reconnaître quelques mérites, n'est qu'un des éléments de l'œuvre que nous nous efforçons d'établir. Nous considérons comme non moins indispensables et non moins efficaces

deux objectifs : développement de notre *Centre de Documentation et d'Information International,* touchant non seulement l'histoire mais aussi la pratique des arts et métiers du théâtre; constitution des *Archives du Théâtre Contemporain* à l'intention des historiens et des créateurs futurs, conjointement, sinon immédiatement à un Musée, du moins à des expositions régulières de documents de base, en liaison avec les fonds et collections officiels et privés.

Nous avons la satisfaction — et aussi la lourde charge — de voir de mois en mois s'accroître le nombre d'historiens, de critiques, d'étudiants et aussi de « praticiens » du théâtre (auteurs, directeurs, metteurs en scène, comédiens, décorateurs) de tous les pays qui viennent nous demander de les guider et de les assister dans leurs recherches. Nous avons pu communiquer ou signaler des documents inédits à divers auteurs de thèses et d'ouvrages récents. Nous aurions voulu leur offrir des conditions de travail meilleures et nous les remercions d'avoir compris que nous n'étions pas encore en état — faute de locaux et de crédits suffisants — de pouvoir faire mieux. Peut-être aurions-nous dû solliciter davantage des appuis officiels ou privés; nous n'avons pas eu le temps de faire les démarches nécessaires, pris que nous étions par des obligations de travail à quoi nous devions quotidiennement faire face avec les faibles moyens dont nous disposions, et peut-être aussi (ce dont votre Président s'excuse) par une sorte de fierté sans doute coupable. Je pense qu'il nous suffira d'avoir formulé ce discret appel pour qu'il soit entendu.

Nous tenons à remercier la Direction Générale des Arts et Lettres, la Direction des Relations Culturelles auprès du Ministère des Affaires Etrangères, l'Association Française d'Action Artistique à l'étranger, la Direction des Bibliothèques, la Radiodiffusion Française, le Centre National de la Recherche Scientifique de l'aide matérielle dont ils ont bien voulu, spontanément, honorer notre Société. Nous remercions également MM. les Attachés Culturels auprès des Ambassades de l'intérêt qu'ils portent à notre effort et du souci qu'ils ont de nous aider à développer notre documentation et nos échanges à l'échelle mondiale.

⁂

Nous avons parallèlement réussi à poursuivre nos Entretiens, soit à la Sorbonne, soit par le truchement de la Radio. Nous reprendrons ces deux activités à partir d'octobre.

Conscients que nous sommes d'avoir donné beaucoup de nous-mêmes pour « maintenir et poursuivre », nous ne doutons pas que les membres de notre Société agiront pour accroître nos possibilités financières, recruter de nouveaux adhérents (1) et étendre notre action. Qu'ils sachent bien qu'ils ne feront pas en vain appel à nous dans la poursuite de leurs propres travaux.

L. Ch.

---

(1) Pour faciliter votre propagande, des bulletins d'adhésion sont à votre disposition au Secrétariat, 98, boulevard Kellermann, Paris-XIII[e] (Gob. 46-55).

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'Assemblée Générale de notre Société s'est tenue le 31 janvier 1953 dans la salle des Commissions de la Direction Générale des Arts et Lettres, sous la présidence de M. Jacques Jaujard qui rendit hommage à la mémoire de Gaston Baty.

Les rapports moraux et financiers, présentés par MM. Jean Nepveu-Degas, secrétaire, et Georges Larché, trésorier adjoint, furent adoptés à l'unanimité.

Nous avons eu le regret de transmettre à l'Assemblée la démission, pour raison de santé, de l'un de nos vice-présidents, M. Gustave Cohen qui a bien voulu accepter de rester parmi nous comme président honoraire.

Mme Béatrix Dussane et M. Henri Rollan ont été élus membres du Comité Directeur (1)

(1) Voir la composition du bureau et du comité pour l'année 1953 p. 2 de la couverture.

ENTRETIENS A LA SORBONNE

Nous avons organisé trois entretiens à la Sorbonne :

Le 21 février : *Marie Dorval et le théâtre romantique*, par Mme Simone André-Maurois et Francis Ambrière. (2).

Le 7 mars : *Prestiges et anatomie de la marionnette*, par Jacques Chesnais et Yves Joly, avec présentation de marionnettes anciennes et modernes.

Le 16 mai : *Les décors et les costumes de la création des Indes Galantes en 1735*, par Mme France Vernillat et Robert Rey.

Le 18 mars, au Centre National de Documentation Pédagogique, nous avons invité Giorgio Streehler, directeur du *Piccolo Teatro* de Milan; Jacques Lecoq, professeur à l'*Ecole du Piccolo Teatro*, et les élèves de l'Ecole. Après un exposé de G. Streehler, les élèves, sous la direction de Jacques Lecoq, exécutèrent des exercices d'acrobatie élémentaire, de déclamation et d'évolutions chorales, d'improvisation sous le masque et à visage découvert, etc... Nous sommes heureux de voir nos amis du *Piccolo Teatro* reprendre et poursuivre aussi heureusement et utilement, en marge de l'exploitation régulière, un programme de recherches de formation dont Jacques Copeau avait jadis posé les principes et la matière.

(2) Voir p. 216.

NOS ÉMISSIONS

"PRESTIGES DU THÉATRE"

(*Chaîne Nationale*)
Saison 1952-1953
Le Comédien : Henri Rollan.
La jeune Comédienne : Lucienne Letondal.
Sébastien, *le Secrétaire* : Léon Chancerel.

LA MYTHOLOGIE DRAMATIQUE

I

DON JUAN ET LE DON JUANISME
(21 Octobre-9 Décembre)

Le Don Juan Espagnol, - Le Dom Juan de Molière, - Don Juan à Londres, - Le Don Juan Romantique, - De Mozart à Henri Bataille, - Don Juan en habit noir, - La Béatification de Don Juan, - L'Homme de Cendres.

Ont participé à ces émissions : Mmes Geneviève Allusson, M.-M. Barbulée, Louise Conte, Yvette Etiévant, Wanda Kérien, Claude Nollier. MM. Paul Barge, Julien Bertheau, Roger Carel, Jacques Dasq, Jean Davy, P.-E. Deiber, Hubert Deschamps, Jacques Dufilho, André Falcon, Fernand-René, Gilles, Maurice Jacquemont, André Luguet, Marcel Millet, Jean Mercure, Jean Servais, François Vibert.

II

L'INNOCENCE PERSECUTEE
(16 Décembre-20 Janvier)

L'Epouse injustement souçonnée. - Imogène, Lucrèce, Geneviève de Brabant, Griselidis. - Mater Dolorosa. - Les Enfants Persécutés. - Les Amants Persécutés. - Infirmes, Souffre-douleurs et Pas de Chance.

Ont participé à ces émissions : Mmes Josette Boulva, Mona Dol, Wanda Kérien, Anie Noël, Germaine Montéro. MM. Jacques Aveline, Alain Carel, Roger Carel, P.-E. Deiber, J.-P. Grenier, Olivier Hussenot, Maurice Jacquemont.

III

LES AMOURS DE JUPITER
(27 Janvier-10 Février)

Du Zeus d'Eschyle à celui de Shelley. - De Sémélé à Alemène. - Jupiter, Général Thébain ou les 38 Amphitryon.

Ont participé à ces émissions : Mmes Lucienne Bogaert, Josette Boulva, Anie Noël, Valentine Tessier. MM. Maurice Jacquemont, Jean Gilibert.

IV

JACQUES COPEAU, LE THEATRE ET L'ECOLE DU VIEUX-COLOMBIER
(17 Février-19 Mai)

23 Octobre 1913, ouverture du Vieux-Colombier. - Qui était Jacques Copeau ? - La première saison du Vieux-Colombier, Manifeste de 1913. - 1914-1917, l'Homme seul. - Florence, la Suisse, l'Amérique. - New-York 1917-1919. - Paris, Saison 1919-1920, le Carrosse du Saint-Sacrement. - Charles Vildrac et Georges Duhamel. - Cromedeyre le Vieil et les Fourberies de Scapin. - Le Triomphe de l'Insatisfaction. - La Maison Natale. - Mai 1924, Fermeture du Théâtre, l'Exode. - Les Copiaus et la Compagnie des Quinze. - 1931-1940 : Pour un ordre dramatique. - La Sérénité et la Mort.

Ont participé à ces émissions : Mmes Blanche Albane-Duhamel, M.-M. Barbulée, Béatrix Dussane, Yvette Etiévant, Wanda Kérien, Jeanne Moreau, Anie Noël, Valentine Tessier. MM. Robert Allard, Roland Alexandre, Julien Bertheau, André Brunot, Alain Carel, P.-E. Deiber, Michel Etcheverry, Jean-Pierre Grenier, Olivier Hussenot, Maurice Jacquemont, Roger Karl, Bernard La Jarrige, Fernand Ledoux, Jean Le Goff, Jacques Mauclair, Bernard Régnier.

V

SARAH BERNHARDT
(26 Mai-28 Juillet)

Le chanteur Florentin. - La Conjonction Hugo-Sarah : Ruy Blas, Hernani, Angelo. - La Fille de Minos et de Pasiphaé. - La Conjonction Sarah-Victorien Sardou, de Fédora à Zoraya la Sorcière. - Sarah-Barnum. - La Dame aux Camélias. - Les Travestis. - Sarah Patriote. - Rostand rencontre Sarah : La Princesse Lointaine. - Reine de l'Energie.

Ont participé à ces émissions : Mme Rachel Bérendt, Lucienne Bogaert, Annie Ducaux, Eléonore Hirt, Wanda Kérien, Jeanne Moreau, MM. Roland Alexandre, Jacques Berlioz, Paul-Emile Deiber, Michel Etcheverry, Roger Gaillard.

Textes de Léon Chancerel.



LIVRES ET REVUES

AMÉRIQUE LATINE

Hommage brésilien à la mémoire de Louis Jouvet (*Comœdia*, Rio de Janeiro, janvier 1953).

Le dernier numéro de *Comœdia*, la grande revue de Théâtre dirigée à Rio-de-Janeiro par Bricio de Abreu, contient l'émouvant hommage des écrivains et des artistes brésiliens à la mémoire de Louis Jouvet. Bricio de Abreu rappelle quelques épisodes, pittoresques et souvent dramatiques, du séjour au Brésil de Louis Jouvet et de sa compagnie en 1941 et 1942 : notre ami eut à lutter, particulièrement en 1942, contre des difficultés que, malgré son énergie, il aurait difficilement surmontées sans l'appui constant et généreux d'amis brésiliens, au premier rang desquels il est juste de nommer le directeur de *Comœdia*. En deux saisons extraordinaires, Jouvet reprit tout son répertoire de l'Athénée, de la Comédie des Champs-Elysées, et nombre des pièces qu'il avait jouées au Vieux-Colombier. Il créa à Rio *l'Apollon de Bellac* qui fut intitulé d'abord *l'Apollon de Marsac*, et qu'avec l'autorisation de Giraudoux, Bricio édita à Rio au profit de la Maison de Retraite des vieux comédiens du Brésil. Outre des études d'Odette de Abreu, d'Auguste Frederico Schmidt, d'Olga Aubry, de Magalhaens Junior, de Iabato Magaldi, de Renato Vieira de Melo, la Revue publie une enquête de Carmen Nicia Delemoine qui a interrogé les principaux auteurs dramatiques et les principaux comédiens du Brésil; tous ces témoignages plus fervents les uns que les autres peuvent se résumer en celui de Luiz Iglezias, auteur dramatique, critique et directeur d'une brillante compagnie de théâtre : « Vient de mourir le plus pur homme de Théâtre du siècle. Tous les artistes du monde doivent être à genoux, douloureusement. Vient de mourir un fils légitime de Molière. Et nous, Brésiliens, nous comprenons que nous perdons davantage encore qu'un représentant exemplaire de notre profession et un artiste extraordinaire; nous perdons surtout un grand ami. »

La Revue de Bricio de Abreu renferme toute une série de belles photographies inédites, la plupart concernant le séjour de Jouvet au Brésil.

GEORGES RAEDERS.

AUTRICHE

Annuaire de la Société d'Etudes du Théâtre à Vienne. Verlag A. Sexl, Vienne (Autriche), 1950, 1952.

Cette Société d'Etudes, qui avait publié trois bulletins pour les années 1944, 1945-6, 1946-7, continue à nous tenir au courant de ses activités par la plaquette qui se réfère à l'année 1949-50 et le fort volume qui concerne l'année 1950-51.

La plaquette est surtout consacrée à une étude sur le voyage que le directeur des Spectacles de Hambourg, Friedrich Ludwig Schmidt, effectua à Vienne en 1829, établie d'après le manuscrit original par Margarethe et Edouard Castle, et complétée par d'abondantes notes historiques apportant toutes les précisions désirables. Suit la liste des « dissertations », travaux analogues à nos Diplômes d'Etudes Supérieures, faites par les étudiants de l'Institut pour l'Histoire du Théâtre de Vienne. Au nombre d'une centaine, ces études sont consacrées pour la plupart à l'histoire du Théâtre à Vienne; mais beaucoup concernent des points indépendants de la vie dramatique à Vienne ou de la littérature dramatique allemande.

Le volume de 200 p., relatif à l'année 1950-51, contient *Les Masques à Vienne au Moyen Age et durant la Renaissance* (15 p. par Léopold Schmidt), *le Théâtre à la Cour des Comptes de Lichtenstein* (50 p. par Hanns Bohatta), *le Ballet de Cour sous le règne de Marie-Thérèse* (17 p. par Riki Raab), et enfin un tableau de l'activité dramatique à Vienne durant la saison 1950-51. On demeure admiratif devant cette activité, devant la multiplicité des scènes, la variété et le nombre des pièces représentées. Les auteurs français joués au cours de cette saison ont été Anouilh, Birabeau, Bourdet, Camus, Claudel, Cocteau, Ghéon, Guitry, Molière, Pagnol, Colette, Romain Rolland, Maurice Rostand, Sardou, Sartre, Savoir, Scribe, Louis Verneuil, sur une liste de 200 auteurs de divers pays.

PH. V. T.

BELGIQUE

Suzanne LILAR. — **Soixante ans de Théâtre belge.** Préface de Julien GRACQ. 40 reproductions photographiques. La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1952.

Ce petit livre comble une lacune. Il rassemble la production dramatique belge d'expression française et d'expression flamande des soixante dernières années en un panorama relativement complet et d'un relief judicieux.

En un excellent chapitre liminaire Suzanne Lilar précise ce qu'il faut entendre par « théâtre belge » et paraît en trouver les caractères spécifiques dans l'influence évidente du tempérament flamand où se mêlent, très à l'aise, mysticisme, réalisme. Les auteurs dramatiques belges, en effet, dans la mesure où ils ont des traits communs, se sentent un peu tous de la « patrie des primitifs », du climat des rêves, des songes mystérieux, des sentiments vagues et des profondeurs brumeuses des âmes nordiques; même ceux qui sentent prédominer en eux un atavisme latin sont entrés dans les lettres françaises avec une originalité définie, une source d'art où coule toujours un peu de la sève des Breughel et des Memlinc.

Ce qui caractériserait le théâtre belge, de Maeterlinck et Buysse à Jean Mogin et Herwig Heusen serait une sorte de ferveur grave, faisant souvent une place au mystère, au surnaturel, sans préjudice à un réalisme très marqué et à un sens du comique allant parfois — souvenir des genres farcis du Moyen âge — jusqu'à la farce

outrancière. Un théâtre fort peu cartésien, assez éloigné du classicisme, plus accueillant aux contrastes et aux paroxysmes qu'à la mesure et à l'équilibre; une littérature dramatique qui, sans être en contradiction avec la tradition française n'en épouse cependant pas tout à fait le cours normal, n'y pénétrant qu'à la manière d'un affluent dont on continue à percevoir, dans le fleuve, les mouvements, la couleur et les remous particuliers.

On est porté à épouser cette façon de voir. Hors cela, on ne trouve guère que pâle imitation du théâtre parisien.

Un livre comme celui de Mme Lilar oblige à choisir, donc à éliminer, et nécessite des développements d'importance variable, toutefois, l'auteur semble n'avoir rien omis d'essentiel et a donné à ses analyses l'importance relative la plus judicieuse.

Suzanne Lilar a fait une place à tous les auteurs qui ont laissé une trace dans le domaine du théâtre, et cela avec beaucoup d'objectivité et une perspicacité servie par une critique sagace qui s'avance en profondeur, mais dans des limites qu'elle a voulues trop étroites, hélas ! (Ce regret est un éloge).

Maurice Maeterlinck y trouve la part importante qui lui revient ainsi que Cyriel Buysse. Parmi nos contemporains l'auteur analyse finement et précisément l'œuvre de Fernand Crommelynck, d'Henri Soumague, de Michel de Ghelderode, d'Herman Closson et de Paul Dernasy; pour les Flamands il insiste légitimement sur Herman Teirlinck, Anton Van De Velde et sur le rôle joué par le « Vlaamse Volkstoneel » (Compagnie d'avant-garde qui visait l'audience populaire et que Lugné Poë fit venir à Paris en 1927). Il s'arrête aussi pour les plus jeunes, à Jean Mogin, à Johan Daisne et à Herwig Hensen, tout en en signalant beaucoup d'autres, tant d'expression française que d'expression flamande dont les œuvres, pour être plus brièvement commentées, n'en sont pas moins caractérisées en une critique très nuancée. Suzanne Lilar qui, par modestie, n'a pas voulu se citer elle-même voit son œuvre du « Burlador » au « Roi Lépreux » analysée avec beaucoup de sûreté et un sens aigu de la critique, dans une préface de M. Julien Gracq. Elle omet — sans doute parce qu'il s'agit d'un genre mineur — de parler du théâtre de « mœurs belges », lequel tient, malgré tout, une place caractéristique par son côté pittoresque qui amusa tant de Français.

Reprocherons-nous à Mme Lilar de n'avoir pas fait plus large place aux animateurs du Théâtre Belge ? (Jules Delacre, Albert Lepage, le Dr De Gryter. Johan de Meester n'y sont cités que tout à fait occasionnellement). Elle nous répondrait sans doute que ce n'était pas son propos et qu'en intitulant son livre « Théâtre Belge », elle ne fait que suivre l'exemple d'imprécision bien établi de nombreux auteurs français qui, eux aussi, entendent par « Histoire du Théâtre », « Histoire de la Littérature Dramatique ».

Il n'en reste pas moins que le livre de Suzanne Lilar, qui se lit avec intérêt, soit aussi un livre à garder sous la main comme étant une source sûre et commode de documentation.

HIPPOLYTE DEBLOCQ.

DANEMARK

Henry HELSSEN. — **Pierrot ne peut pas mourir.** Quelques aperçus rapides sur l'histoire de la pantomime danoise. In Revue Danoise, n° 3, 1953, Copenhague, Ministère des Affaires Etrangères, 4°, p. 21 à 26, 4 fig.

A la suite de quelques notes d'histoire générale de la pantomine, l'auteur éclaire les traditions danoises de la pantomine dont le foyer bien vivant reste le Théâtre du jardin de Tivoli à Copenhague. Révélée au public danois par Mingotti (venu de Hambourg en 1748 à la demande de la reine Louise), elle s'implante à Copenhague en 1800 : Pasquale Casorti fonde un théâtre à la vie duquel les Pettoletti, les Price (grande famille théâtrale danoise qui aujourd'hui encore participe à l'activité du Théâtre royal) donnent son plein développement. L'établissement se fixe dans l'enceinte de Tivoli en 1843 à la fondation du jardin : son Pierrot fut, pendant 50 années, Niels Henrik Volkersen. « Partout ailleurs dans le monde a péri la Commedia dell' Arte. A Tivoli, elle se perpétue. Danoise d'esprit, bien sûr, mais d'un sentiment authentique. Et des milliers d'êtres de tous pays se réjouissent à son spectacle car tous la comprennent. »

R. T.

Hans SÖRENSEN. — **Le Théâtre de Jean Giraudoux.** Universitets forlaget i Aarhus, Ejnar Munksgaard, Copenhague, 1950, 276 p.

Le Théâtre de Giraudoux a toujours attiré les étrangers, non seulement le public, mais aussi les érudits. Rappelons seulement l'excellent *Théâtre de Giraudoux* de Gunnar Höst (Oslo, 1942), la thèse de J.-G. Le Sage (en anglais, Montréal, 1940), celle de W. Fink : *J.G., Glück und Tragik* (Bâle, 1947). L'ouvrage de Hans Sörensen les complète, en même temps qu'il élargit le point de vue auquel se sont placés René Bray et de Cl.-Edmonde Magny, attachés spécialement à la préciosité de Giraudoux.

Nous avons là une enquête d'ensemble, appuyée sur une documentation complète qui ne laisse de côté aucun des fragments nombreux qui s'ajoutent, dans l'édition des *Œuvres Complètes*, aux textes des pièces, non plus que les états différents de chacune de ces pièces, dont la comparaison est si instructive.

L'auteur, traitant d'abord de la *technique théâtrale* de Giraudoux, fait l'histoire de son œuvre dramatique, et l'histoire, beaucoup plus neuve, de chaque pièce, dans ses états successifs. Cette étude lui permet de dégager un certain nombre de constantes qui constituent les caractères originaux de Giraudoux dramaturge. Non moins suggestive, dans sa docte aridité, la seconde partie de l'ouvrage consacrée au style. Non content, en effet, de *constater* les diverses caractéristiques du style, d'ailleurs relevées avec soin, M. Sörensen en infère les démarches de l'esprit créateur; de l'artiste il passe au

penseur et du signe à la notion. Méthode excellente en soi et pratiquée avec une pénétrante conscience. L'ouvrage, rédigé dans un français excellent, mérite de devenir le premier instrument d'initiation à la dramaturgie giralducienne.

PH. V. T.

FRANCE

Gustave COHEN. — **Le Théâtre français en Belgique au Moyen Age.** In-16, 112 pages. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1953.

M. Gustave Cohen, Président honoraire de notre société, a « offert cet exposé à la terre où il est né d'un père français et d'une mère belge, et où il fit, tout enfant, ses premières études ». Il donne les lieux et les dates des drames liturgiques ou semi-liturgique, des nativités, des moralités religieuses, des farces, des mystères, pastorales et histoires du vieux fonds français représentés en Belgique. Il en profite pour rappeler que contrairement à ce qu'affirmèrent des générations d'historiens le théâtre religieux médiéval de langue française était loin d'être mort, sous le coup de l'arrêt du Parlement de Paris qui le condamna en 1548 (1). Gustave Cohen évoque enfin les proches survivances du théâtre médiéval en Belgique : sous l'impulsion des Théophiliens venus à Liège en 1935, des compagnies se sont formées qui ont promené à travers la Belgique une adaptation des *Nativités Liégeoises* recueillie par Gustave Cohen et le *Miracle de Théophile.* Il rappelle enfin la pérennité du répertoire religieux des Marionnettes Vervietoises et Liégoises.

LÉON CHANCEREL.

(1) On en trouve en Belgique aussi bien qu'en France de nombreux exemples et cela jusque dans la seconde partie du XVIIIe siècle.

Robert GARNIER. — **La Troade, Antigone**, édition présentée par Raymond LEBEGUE, professeur à la Sorbonne, 1 vol. in-8°, 296 p., Société les Belles Lettres, collection Les Textes Français, Paris, 1952.

M. R. Lebègue a entrepris en 1949 la publication des *Œuvres complètes de Robert Garnier.* Le premier volume, publié à cette date, contenait la tragédie des *Juives,* la « tragécomédie » de *Bradamante* et les *Poésies diverses;* il constitue le dernier volume, et sans doute le quatrième, des Œuvres Complètes, les œuvres dramatiques étant classées dans l'ordre chronologique de publication. Ce nouveau volume doit constituer le tome III. D'impérieuses raisons ont sans doute obligé l'éditeur à remonter ainsi le cours du temps; l'inconvénient majeur est que la présentation générale de l'auteur et l'exposé des principes de l'édition se trouveront reportés au tome I, que le

lecteur risque, hélas ! d'attendre encore plusieurs années. C'est ainsi qu'on ne peut trouver la date des œuvres qu'en se reportant aux variantes et les notices ne permettant de la connaître qu'à l'aide de recoupements parfois complexes.

Par son entrée dans la collection des Textes Français, Robert Garnier prend rang de classique; il s'établit sur le même pied que les auteurs illustres publiés dans cette collection; remarquons qu'avec Racine, Molière et Musset, Garnier est le seul à y représenter le théâtre. Grand honneur ! Mais n'est-il pas utile en effet qu'un érudit publie avec toutes les garanties d'exactitude un texte relativement rare, et l'accompagne de notices et de notes mettant en valeur le sens de l'œuvre et son originalité historique ? La collection des Textes Français, sans aller de parti pris à la recherche du rare et du curieux, a raison de faire leur place, à côté des grands génies, à des esprits de moindre envergure, parmi ceux surtout dont l'œuvre n'est nulle part éditée avec toute la rigueur scientifique que demande le travail moderne. L'admirable connaissance qu'a M. Lebègue du XVIe siècle dramatique lui permet de replacer l'œuvre de Garnier au milieu de celle de ses contemporains et de révéler les liens qui rattachent cette œuvre à la réalité politique du troisième quart du XVIe siècle. Peut-être même, dans la notice qu'il avait consacrée à *Bradamante* en 1949 (p. 284), M. Lebègue eût-il pu suggérer des rapprochements plus précis entre les intrigues de la Cour et la situation politique autour de 1580, d'une part, et la pièce, d'autre part.

Le tome III des œuvres de Garnier comprend deux tragédies dont les sujets sont tirés de la légende grecque et la conduite imitée, parfois de très près, d'Euripide et de Sénèque. M. Lebègue replace cette inspiration dans le mouvement de retour à l'Antiquité auquel participe Garnier et montre comment ces tragédies sont dues à la conjonction d'une tradition littéraire et de préoccupations politiques, morales et religieuses liées étroitement à la situation contemporaine. C'est dans *Antigone* que se lit le plus clairement la rencontre de ces deux lignes de force. Rien ne révèle mieux les problèmes qui hantent un esprit attentif à son temps qu'une œuvre dont la donnée est fournie par la tradition littéraire; l'interprétation de cette donnée, si elle renseigne sur le caractère propre de l'auteur, éclaire surtout les problèmes majeurs d'une époque. L'*Antigone* de Garnier est aussi proche de la réalité française de 1580 que celle d'Anouilh des problèmes politiques de 1942.

ROBERT PIGNARRE.

MOLIERE. — **Œuvres complètes — Théâtre (1672-1673) et Poésies.** — Texte établi et présenté par René BRAY. Société les Belles Lettres, Collection les Textes Français, Paris 1952.

Le tome huit des œuvres complètes de Molière termine l'édition entreprise en 1936. Il comprend *les Femmes Savantes, Le Malade Imaginaire, les Poésies* dont Molière est certainement l'auteur et deux courts poèmes qui lui sont attribués.

Cette édition des œuvres de Molière offre la garantie d'un texte authentique établi d'après l'étude la plus minutieuse des éditions les plus sûres. On sait l'importance que peut avoir, pour le sens et l'intonation dramatique, tel ou tel détail de ponctuation; l'éditeur, sur

ce point, n'a point suivi automatiquement l'édition choisie; telle édition, visiblement fautive en certains points du texte, peut être plus conforme qu'une autre, moins fautive par ailleurs à l'interprétation de Molière et de ses camarades.

Faisant suite à l'édition de Mesnard, celle-ci améliore le texte, et s'entoure de garanties nouvelles. Un minimum de notes éclaire quelques sens obscurs au lecteur moderne. Des notices aussi denses que judicieuses fixent pour chaque œuvre l'éclairage historique précis.

Avec la plus grande prudence l'auteur élimine tant de jugements arbitraires ou aventureux qui se sont greffés depuis près de trois siècles sur une œuvre aussi riche en suggestions. Historien, il livre au lecteur tout ce que l'érudition a apporté de certitude, tout ce qui permet d'interprêter et de juger sans sortir des limites du possible. Rien n'est livré de ce qui est pure curiosité érudite, de ce qui reste inopérant pour l'interprétation du texte.

M. Bray s'affirme, par cette édition, comme par de nombreux articles ou communications qu'il a consacrés à Molière, comme un des meilleurs historiens du grand comique.

Il l'envisage essentiellement comme un homme de théâtre, qui ne fait œuvre d'art ou de pensée qu'en fonction de la valeur dramatique de cette œuvre. Point de vue sans aucun doute conforme à la réalité, et très souvent sacrifié à celui qui fait de Molière un moraliste à thèses ou un polémiste engagé dans l'actualité.

Souhaitons que M. Bray puisse bientôt nous exposer en un volume le fruit des longues années de réflexion et d'étude qu'il a consacrées à Molière et nous donne avec l'histoire exacte de l'homme de théâtre qu'il fut avant tout, un exposé aussi complet que possible de sa technique dramatique.

Ph. VAN TIEGHEM.

BEAUMARCHAIS. — **Le Mariage de Figaro,** mise en scène et commentaires de Jean MEYER. Collection « Mises en scène », in-12°, 304 p. avec photos, plantation, circulation... Editions du Seuil, Paris, 1953.

Jean Meyer, dans une courte préface, expose sa propre conception du « metteur en scène » dont la fonction est d'abord et essentiellement de « distribuer les rôles et diriger les répétitions », le reste : choix du décorateur, des costumes, de la musique de scène, opinions personnelles, idées originales, rêves ou cauchemars sur la pièce — pour important qu'il soit, passe au second plan. Il rejoint par là le sentiment de Jacques Copeau et celui de Louis Jouvet. Avec Jean-Louis Barrault, il estime qu'il faut « vivre avec les comédiens, les aider, les comprendre... Ce que ne peuvent faire des pages d'explications, un regard, un mot placé à propos, une imitation parfois outrée, une phrase qui détend ou une réflexion qui déclenchent une crise de nerfs l'obtiennent ». C'est le point de vue du comédien. Pour moi, je crois que c'est le bon, que des « mises en scène », savantes, minutieusement réglées dans le cabinet, restent froides et sans efficacité quand le metteur en scène n'est pas « de la profession », — de la famille, disait Jouvet.

Le travail de Jean Meyer a un grand mérite : l'auteur s'efface devant Beaumarchais dont il a eu l'heureuse idée de publier *in extenso* la préface qu'il écrivit pour l'édition de 1785. Elle fut son

guide, guide d'autant plus précieux que l'auteur du *Mariage* avait pris soin de décrire les caractères et costumes de ses personnages et le placement des acteurs.

Louons enfin Jean Meyer d'avoir, au cours des répétitions, eu sans cesse présent à l'esprit le reproche que Marivaux adressait aux comédiens français : paraître trop sentir la valeur de ce qu'ils disent au lieu de laisser ce soin aux spectateurs, avoir la fureur de montrer de l'esprit et aimer mieux commettre dans leur jeu un contre-sens perpétuel qui flatte leur amour propre que de ne pas paraître entendre finesse à leur rôle.

Et je crois que Jean Meyer souscrirait à ce que Jouvet ne se lassait pas de répéter : « Il n'y a pas de règles pour adapter l'action dramatique à des interprètes, à un public, à toutes les conditions de lieu, d'espace, de temps ou d'argent qui sont imposées, pour découvrir dans la vérité d'une œuvre dramatique, sa vérité théâtrale provisoire, pour l'approprier à la sensibilité d'une époque ou d'un moment. » (1) Alors il est inutile d'écrire et de publier des mises en scène ?

Certes, non. Mais à condition (et je cite encore Jouvet) qu'on ne voie dans ces pages qu'un plan personnel du metteur en scène, des suggestions ou suscitations, l'expression écrite d'une certaine « stratégie dramatique », un premier *tracé* — et de « les lire dans l'esprit de pratique savante où elles sont écrites ».

LÉON CHANCEREL.

---

(1) Préface à la mise en scène de Copeau pour les *Fourberies de Scapin*. Collect. « Mises en scène », pages 15-16.

George SAND - Marie DORVAL. — **Correspondance inédite,** publiée avec une introduction et des notes par Simone ANDRÉ-MAUROIS, préface d'André MAUROIS, index des noms cités, NRF, Gallimard, Paris 1953.

Le 21 février dernier, en Sorbonne, lors d'un des récents Entretiens de notre Société, Francis Ambrière qui, depuis de nombreuses années, recherche et rassemble en France et hors de France, avec autant de passion que de rigueur scientifique, tous documents concernant Marie Dorval, a dit tout ce qu'il devait aux trouvailles et à la collection d'autographes de Mme André Maurois. La publication des lettres que Marie écrivit à son amie est d'une importance capitale pour éclairer l'émouvante personnalité de la grande interprète de Hugo, Vigny et des auteurs du Boulevard du Crime. Les historiens de l'époque romantique n'en sauraient trop remercier Mme Simone André-Maurois. La place nous étant mesurée nous n'essayerons pas de faire une trop rapide analyse de ces lettres. Nous préférons faire profiter nos lecteurs du fragment de lettre inédit découvert par Mme André-Maurois depuis la publication de son livre et dont elle nous a fait l'aimable honneur de nous réserver la primeur. (1)

---

(1) Voir la *Correspondance inédite entre George Sand et Marie Dorval* (Gallimard, 1953). Tout le début de cette lettre s'y trouve (pages 88-91). A la ligne 22, page 91, des points de suspension entre crochets indiquent qu'un passage manque. Puis la lettre reprend sur les mots : « ... sa tendresse pour moi », qui se raccordent exactement à ce qui précède.

Marie Dorval à Félicie Sandeau, Paris, 31 *janvier* 1841.

... Ah ! Il a été bien malheureux ! Il a bien souffert depuis cette fatale lettre ! et je tremble qu'elle ne soit pour quelque chose dans la résolution qu'il a prise de se séparer de moi. J'avais promis de vous écrire à ce sujet, chère enfant. Je le fais quoi qu'il me coûte de vous affliger. Laissant pour un instant toutes mes douleurs de côté, je viens vous supplier d'écrire à votre frère, de le rassurer, de le raffermir, et surtout de le réhabiliter avec toute l'énergie de votre amour pour lui et la conscience que vous avez des bons sentiments de Sandeau et de sa profonde tendresse pour vous. Moi, je vous dis et je vous jure, pour que vous le redisiez à cet homme si mal inspiré, qu'il n'y a pas une mère qui ne fût heureuse et fière de Sandeau, que son cœur est parfaitement honette (sic) et qu'il est vraiment bien incroyable que, du fond d'une province où l'on ne sait rien des choses du monde, où nous sommes, *nous*, on vienne morigéner un homme comme Sandeau qui, s'il n'était pas le meilleur des hommes, serait au moins par la distinction de son esprit incapable d'aucune action honteuse. Il n'y a point d'homme de son âge d'une vie plus réglée, plus tranquille, plus isolée, plus silencieuse. Sandeau aime sa famille au-delà de toute expression. Certes il vous donnerait sa vie, mais c'est tout ce qu'il peut donner. Sandeau travaille mais il a besoin de l'inspiration qui ne vient, comme une coquette qu'elle est, que lorsqu'on ne l'appelle pas. Il n'y a rien de plus cruel que cette accusation dont on le poursuit ! : « Vous ne travaillez pas ». Dites à cet ami, Félicie, que Sandeau a à peine trente ans et a fait tout à l'heures *trois ouvrages,* d'un style admirable et de la pensée la plus élevée, qu'il est à cette heure au rang de nos meilleurs écrivains. Fallait-il qu'il pensât à l'argent avant de penser à sa gloire ? Il me semble qu'il a fait d'abord tout justement ce qu'il fallait faire ! Il faut opeter (sic) dans les lettres, écrire de belles et d'utiles choses, lentement et à ses heures, ou écrire beaucoup de choses méprisables, sans rien qui vaille ni rien laisser. Prenez garde au contraire, Félicie, qu'on ne l'entraîne dans les mauvaises choses de l'art. Qu'on le laisse faire. C'est un grand talent. Dites cela à cet ami s'il ne le sait pas. Après cela, il fait ce qu'il peut. Les petits articles de théâtre, qu'il écrit toutes les fois qu'il en trouve l'occasion, lui rapportent bien peu ! Il a bien de la peine à vivre lui-même sans faire de dettes. Les beaux livres ne rapporte (sic) pas beaucoup d'argent d'abord, et pourtant c'est ce qu'il faut faire (quand on peut), il faut se faire un nom. La jeunesse même d'un auteur est un obstacle à la vente de ses ouvrages. Cela arrive plus tard, d'être payé ce que l'on vaut, mais il faut que le nom devienne populaire. Le plus dificile (sic) est passé à présent. Ce sont les vingt années que Sandeau a devant lui, ni plus ni moins, qui peuvent devenir belles et fructueuses. J'en ai l'espoir et croyez-le. — Quant à ce qui me concerne, Félicie, ne me justifié (sic) de rien. Je suis sûre que votre cœur, ni celui de votre frère, ne m'accuseront jamais. Ses sentiments, son amour pour vous, sa vie et la mienne, tout cela ne ferait qu'un. Je ne le détourne pas de ses devoirs, bien au contraire, je ne le détournais pas d'aller près de vous. Il aurait toujours voulu le pouvoir, j'aurais voulu toujours l'y aider. Quand il était dans sa famille, je ne le rappelait (sic) pas près de moi. Je lui disais : « Reste le plus longtemps pour leur joie et la tienne ». J'ai voulu vous aimer et me faire aimer de vous afin que...

(Collection Simone André-Maurois).

Henri GOUHIER. — **Le Théâtre et l'Existence.** Paris, 1952. Aubier, Editions Montaigne, 217 p.

Cet ouvrage complète celui que M. Gouhier avait publié en 1943 sur *l'Essence du Théâtre*. Il n'est pas indigne du précédent qui, on ne l'a pas oublié, éclairait l'esthétique dramatique des vués pénétrantes de la philosophie, en même temps que d'une expérience très complète des choses du théâtre, connues dans leur histoire comme dans leur réalité contemporaine.

Ce nouveau volume est destiné à mettre en lumière les rapports du fait théâtral et de la notion d'existence. Mais l'auteur déborde ce programme précis, et étudie divers phénomènes, comme la nature du comique de théâtre, les nécessités auxquelles obéit le dénouement de comédie, les rapports des genres avec la nature propre du tragique, du dramatique ou du comique. C'est dire la richesse de cet essai, qui ne prétend pas offrir un système, mais qui jette les lueurs les plus neuves sur les notions philosophiques présidant à l'élaboration des diverses œuvres théâtrales. Toute représentation théâtrale valable suppose de la part des spectateurs la foi en l'existence des personnages que l'auteur fait agir et parler devant lui. C'est le spectateur, et lui seul, qui donne au spectacle sa réalité existentielle. Il double l'existence qui lui est imposée par une autre, qu'il s'impose, s'il est « pris » par le spectacle; il peut même oublier la première et, s'il est « bon public », ne plus percevoir que la seconde.

Ce premier acte de foi, créateur d'une existence, en suppose un second : le spectateur adopte comme vraies momentanément, et parfois en contradiction avec sa propre philosophie habituelle, telle qu'il la transpose dans la vie, ou telle que la vie réelle la lui suggère, une hiérarchie de valeurs, ou de transcendances qui sont celles des personnages; en même temps qu'à eux, c'est à tout ce monde qu'il attribue l'existence.

Ce serait donc aller à l'encontre des lois profondes du théâtre que de chercher à inventer un spectacle qui illustrât les notions morales qui sont celles des spectateurs dans leur vie quotidienne. On n'a pas à attribuer l'existence à ce dont l'existence s'impose comme une évidence. Nous n'attribuons l'existence dramatique à Hamlet que parce que nous ne sommes ni historiquement, ni géographiquement, ni moralement les semblables de Hamlet; même erreur, si l'on croit comme spectacle idéal celui qui créerait l'unanimité spirituelle des spectateurs dans la croyance au monde moral où se meut l'action, et qui viserait à établir définitivement chez le spectateur la hiérarchie de valeur que l'auteur prête à ses personnages, ou qui ne serait que la transcription de celle de l'auteur. La représentation est par définition un dépaysement momentané qui organise en vous les valeurs, pour peu de temps, sur un plan imprévu et dans un ordre imprévisible. J'espère ne pas trahir la pensée de M. Gouhier en la prolongeant ainsi, et en établissant sur ce plan de la pratique théâtrale les principes et les notions qu'il pose sur le plan philosophique.

Le théâtre est fondé sur des jugements que nous portons sur une action. Dans tel acte, dans telle situation, nous pouvons trouver du tragique, du comique, du dramatique, du merveilleux. Chacune de ces émotions est fondée sur une notion particulière. Il n'y a tragique que s'il y a des transcendances, référence à une valeur transcendante, d'ordre religieux, social, patriotique, moral; la tragédie se joue dans un monde qui ne prend son sens que par références à un autre. La tragédie, d'autre part, se joue « parmi des hommes libres », ou du

moins « qui se croient tels » par rapport à la fatalité : dans le cas particulier de la tragédie chrétienne, la transcendance est elle-même liberté. J'imagine que les analyses de M. Gouhier permettraient de discerner avec quelques précisions ce qu'il y a de proprement chrétien dans le théâtre de Racine, et d'apporter ainsi quelques lumières dans ce vieux débat. Pour être sensible au tragique, le spectateur doit être instruit de la transcendance qui en est la cause, et il doit l'être non par quelque conférence préalable mais par le langage lui-même; ce langage double, qui signifie à la fois sur le plan de l'action humaine et sur le plan des notions transcendantes, c'est la poésie. Pas de tragédie sans poésie, par conséquent.

Le drame — en tant qu'il est distingué de la tragédie — a pour principe la mort, en tant qu'elle est conçue relativement à une personne humaine, et parce qu'elle dramatise tout ce qui, de près ou de loin, l'annonce ou la laisse prévoir; dramatique également tout ce qui a la même valeur que la mort, comme la perte de l'honneur et la mort de l'être comme personne morale, dans la continuité de la vie physique. Une très pertinente analyse permet à M. Gouhier de nous montrer comment dans *Polyeucte,* le dramatique fait place au tragique, au fur et à mesure que la mort, de révoltante, pour Pauline, est acceptée par elle comme passage du monde de la vie à celui de la transcendance : « la lumière tragique ronge peu à peu l'ombre dramatique de la mort ».

La place me manque pour suivre M. Gouhier dans le développement, si riche en suggestions, qu'il consacre à la féerie et aux marionnettes, mais je ne puis laisser ignorer les pages où il étudie les conditions du comique, montrant comment celui-ci ne peut naître que si moi, spectateur, je me sens étranger à l'aventure et « que soit coupé le courant créé par la sympathie », celle où il analyse le *type* par opposition à la *personne* plongée dans l'histoire, la différence entre le mystère propre à la tragédie et celui qui est propre au merveilleux, avec l'intéressante étude de *l'Intermezzo* de Giraudoux, enfin les genres, leur mélange, leur valeur, le dénouement et sa nature dans les comédies.

L'ouvrage est éminemment suggestif. Peu de pages qu'on n'ait envie de prolonger ou d'illustrer par des souvenirs de spectacles, et qui suscitent la réflexion de l'amateur de théâtre. Rien de moins abstrait, d'ailleurs, que ce livre de philosophie. Il est constamment éclairé par des exemples précis et étendus qui révèlent une ample expérience du théâtre et soutiennent la pensée qui, on le sait, ne s'est élaborée qu'à partir de cette expérience longtemps et attentivement vécue.

Philippe VAN TIEGHEM.

Georges JAMATI. — **Théâtre et vie intérieure.** Paris, Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, 1952, 178 p. in-12.

Un homme comme tous les autres, au cours de sa journée de travail, au cours de ses traversées de Paris en métro se heurte à des milliers d'hommes comme tous les autres, enregistre pour en perdre aussitôt la mémoire le souvenir des visages entrevus, des conversations dont il a saisi quelques fragments, sans que ces visages ou ces échos aient modifié sa conscience de lui-même ou sa vision du monde.

Il va au théâtre : un poète contemporain, ou depuis des siècles poussière, lui impose sa propre vision du monde, sa propre conception de l'âme humaine, ses solutions particulières au problème de

la destinée, de l'amour, de la foi. Des acteurs incarnent ce message pour cet homme et pour tous ses semblables massés dans l'ombre de la salle.

Et le miracle s'accomplit. Si le poète est un authentique poète, si son verbe « donne un sens plus pur aux mots de la tribu », situe les espoirs et les terreurs de cette tribu à l'échelle du devenir humain, l'homme comme tous les autres en ressent l'écho dans sa propre chair bien après que le crépitement des bravos ait interrompu le colloque mystérieux entre lui-même et la « bouche de lumière » de la scène.

Ce sont les composantes de ce miracle que Georges Jamati analyse avec beaucoup de pénétration et de « sympathie ». Il ne se pose dans cet ouvrage ni en historien, ni en technicien du théâtre, mais en spectateur. Il tente de s'identifier au citoyen d'Athènes auquel Eschyle, à travers les lamentatations du chœur des *Perses*, communique le frisson du sacré, la terreur de l'homme en proie au destin. Il tente de ressentir à la fois la passion et la « quête de grâce » de Phèdre la passion et la « quête de grâce » de Racine créant Phèdre, et par la magie de son verbe opérant pour le spectateur, la transcendance des passions d'une âme sur le plan de l'éternité.

Le miracle théâtral c'est que cette transcendance du particulier au général, rendue possible par la réunion d'un poète, d'un acteur, d'un public dans le cadre arbitraire d'un théâtre et pour la durée de la représentation, peut s'opérer sous le masque tragique, mais aussi sous le signe du rire. Georges Jamati, l'homme comme tous les autres, se laisse séduire aux mensonges de Clitandre, aux cabrioles de Scapin, se laisse entraîner « à la chevauchée » de la *Mégère Apprivoisée*, au rire à gorge déployée avec Regnard.

Son livre nous permet de ressaisir en nous-même l'éternité des grands thèmes humains qui font frémir les peuples ou pleurer Margot à travers les âges. Dans le rire ou dans la terreur, la communion théâtrale n'est possible que lorsque la vie intérieure de l'auteur imprime sa marque au verbe qu'il sculpte, de telle sorte qu'elle se communique à l'acteur avec assez de force pour qu'il sache la recréer à travers le personnage qu'il incarne; de telle sorte que l'acteur l'impose au public avec assez de force pour qu'il ait l'impression d'être à la fois Racine et Bérénice, le Misanthrope et Molière, tout en restant lui-même, avec le sentiment de s'être vu lui-même rire ou pleurer devant ses propres yeux.

Cette interprétation du « phénomène théâtral » trouvera des adeptes ou des détracteurs : nul ne pourra rester indifférent devant la ferveur de Georges Jamati, devant l'amour et la connaissance du théâtre dont témoigne son livre.

Olga WORMSER.

Pierre-Aimé TOUCHARD. — **L'amateur de théâtre ou la règle du jeu.** Editions du Seuil, 1952, 219 p. in-8°.

« Faut-il tuer les critiques dramatiques ? » C'est la question que je me suis posée en fermant le livre de M. Pierre-Aimé Touchard. La posant, j'ai senti que je tournais contre moi le couteau; et, de vrai, j'ai un moment tenu rigueur à l'auteur de *Dionysos* de sa cruelle franchise. Je vois bien par quoi au fond il souhaiterait que fût remplacé un magistère qui s'exerce aujourd'hui dans de déplorables conditions (hâte, primat du brillant sur le sérieux, etc.) : par une sorte de cours du soir à l'usage du spectateur. C'est cela : le spec-

tateur à l'école. Voici comment l'auteur s'adresse au public : « *Assister à un spectacle n'est pas une occupation passive : c'est un acte qui implique un engagement. Le jeu qui se joue sur la scène est votre jeu, auquel vous devez participer, et qui ne peut se jouer sans vous. N'ayez pas peur de vous y livrer. Apprenez-en les règles, et grâce à vous, le théâtre retrouvera sa grandeur.* »

Définir ces règles du jeu à l'usage du public, ce public qui a perdu pour une très grande part le goût et le sens de l'art du théâtre qui caractérisaient il n'y a pas si longtemps (juste avant l'événement du cinéma, je crois bien) ce qu'on appelait l'amateur éclairé — et il se trouvait à l'orchestre comme au paradis — telle est l'intention de M. P.-A. Touchard. Certes, il se souvient qu'il a été critique dramatique (« Esprit », « Le Parisien libéré »). Mais il a sur beaucoup de ses ex-confrères l'avantage d'avoir participé pendant six années à la vie d'un grand théâtre — la Comédie-Française — d'avoir éprouvé quotidiennement quelques-unes de ses thèses aux feux de la rampe.

La partie la plus originale de ce manuel pédagogique, de ce manuel du parfait spectateur qu'est son livre, c'est la partie travaux pratiques. Entendez par là les exemples sur lesquels l'auteur, qui dirige par ailleurs une remarquable collection de « mises en scène » (Seuil), applique sa méthode et démonte les ressorts du plaisir que prend au théâtre le spectateur averti. Les professeurs — éminents souvent, mais formés à des disciplines si étrangères à celles du théâtre — qui enseignent toute leur vie Racine, Molière, Marivaux, Musset à des générations de futurs spectateurs, ainsi rassasiés des « classiques » pour le restant de leurs jours, devront méditer et essayer d'imiter la méthode d'analyse, méthode créatrice par excellence, que leur propose M. Touchard. Expliquer une pièce, une scène, portraiturer un personnage, voilà un exercice scolaire qui est le fondement même de notre enseignement humaniste (et je n'en conteste pas la valeur). Cette « explication » ne se ramène-t-elle pas la plupart du temps à une paraphrase plus ou moins habile ? Je n'oublie pas que de jeunes universitaires ont rajeuni cette méthode sclérosée. Je n'ignore pas l'effort — très proche du vœu de M. Touchard — que représente une émission radiophonique comme « Théâtre et Université ». Dans ce domaine aussi, la pédagogie se fait active. D'aucuns s'efforcent depuis des années de faire cette rééducation du public, en s'inspirant des techniques des ciné-clubs. Et, si le théâtre n'est pas encore traité en France comme une discipline universitaire, à l'instar des Etats-Unis, rappelons que M. André Villiers vient de l'introduire en Sorbonne par le biais des Cours de civilisation française.

En initiant son lecteur à l'art d'imaginer pour soi-même la mise en scène d'une pièce à la seule lecture dans un fauteuil (la mise en scène est la seule « explication » totale d'un texte dramatique), M. Touchard n'incite pas, bien sûr, le premier lecteur venu à se faire metteur en scène, sinon sur le théâtre de son imagination. Mais il ranime précisément en lui, en nous, un sens oblitéré, celui de l'imagination créatrice. Son petit guide, riche en précisions techniques, mais qui se garde pourtant d'entrer dans le détail de la « cuisine » théâtrale, aidera le public à participer avec une intelligence accrue à ce jeu rigoureux que constitue une représentation théâtrale, jeu dont il est, en fin de compte, autant acteur que bénéficiaire.

GEORGES LERMINIER.

« Le Théâtre Populaire », enquête menée par Hubert GIGNOUX, directeur du Centre Dramatique de l'Ouest, dans *Courrier dramatique de l'Ouest,* organe de l'Association des Amis du C.D.O., Impr. Réunies, Rennes, n°s 5, 6, 7, 8, octobre-juillet 1953.

Réponses de Me Fernand Dancé et J.L. Bertrand, avocats au Barreau de Rennes, Drs Massot (Rennes) et Lejeune (Quintin, Côtes du Nord), M.P., courriériste (Nantes), Genès (Le Mans), Mme et M. Crocq-Denenplanche (Rennes), Léon Metayer, étudiant (Rennes).

Hubert Gignoux vient de clore cette enquête. Au moment où il en préparait la synthèse en cherchant à en tirer une leçon, il fut convié par les militants C.F.T.C. de l'Ille-et-Vilaine, du Finistère, des Côtes du Nord et de la Mayenne à exposer ses idées sur « le théâtre ». Afin de s'approcher de la réalité, il en profita pour interroger les « ayant-droits » où toutes catégories professionnelles étaient représentées. Il résuma les questions posées en une seule : « Pourquoi la classe ouvrière ou rurale fréquente-t-elle si peu, pour ne pas dire jamais, les spectacles du C.D.O. en particulier et, d'une façon générale, pour l'ensemble de la France, les représentations dramatiques ? »

Un débat passionné s'ensuivit, dont Hubert Gignoux tire ainsi les conclusions : 1° le problème pécuniaire entre pour fort peu en ligne de compte. Quand on joue *Baratin* à Rennes avec des prix de place de 600 à 1000 frs « la salle est comble et les conditions sociales les plus modestes y sont représentées ». 2° La propagande en faveur du théâtre est mal faite dans les milieux salariés; il ne s'agit pas de publicité voyante, onéreuse et *qui ne paie pas,* mais d'une « information générale sur le théâtre en tant qu'art, en tant qu'actualité humaine ». Il faut, par les journaux et la radio, répéter dans tous les foyers qu'on ne s'ennuie pas au spectacle, que, par des commentaires préparatoires, faits par des hommes qualifiés, sachant ce dont ils parlent, munis d'une authentique et vivante culture, on donne au public qui se refuse le moyen de s'y plaire, qu'on « habitue la clientèle populaire à considérer la soirée du théâtre comme un de ses divertissements normaux ». 3° Les militant C.F.T.C. estiment que, actuellement, un ouvrier ou un paysan ne peut en tirer plaisir et profit. Pourquoi ? fatigue de la journée de travail qui « prédispose moins à la réflexion qu'au délassement », absurdité « de demander à des individus qui ont quitté l'école à douze ans la compréhension parfaite d'un texte un peu choisi ». D'où la nécessité première, la mission, d'un organisme tel que le Centre Dramatique de l'Ouest : « faire précéder l'œuvre éducative par l'œuvre représentative », en orientant ses efforts vers la jeunesse.

C'est l'évidence même et le signataire de ces lignes lutte dans ce sens depuis près de trente années. Il est heureux de constater que Hubert Gignoux l'a bien compris, dès que lui fut confiée la charge d'un tel « Centre ».

Hubert Gignoux écrit :

« Nous avons toujours pensé que la clé de la culture populaire était à l'école, entre les mains de l'instituteur et, au stade précédent, dans les Ecoles Normales. C'est vers ces établissements que nous avons dirigé l'essentiel de nos efforts... Les élèves-maîtres constituent notre plus fidèle clientèle, parmi tout le public issu des trois degrés d'enseignement.

... C'est dans une collaboration de plus en plus étroite avec les professeurs que je vois notre meilleur et même, pour le moment, notre seul espoir de pénétration populaire. »

« Aménagements, propagande, éducation, ces problèmes ne sont peut-être que secondaires, et leur solution ne fera peut être que camoufler le mal sans atteindre sa source. Où est-elle donc ? Dans une crise de culture qui n'est qu'un des

aspects d'une profonde crise spirituelle et sociale. Il se peut, quand toutes les bonnes volontés auraient été mises en œuvre, qu'un obstacle infranchissable surgisse. De quoi parlait le grand théâtre grec au peuple grec ? De la victoire qu'il avait remportée sur les Perses, à Salamine, ou d'une mythologie qui était article de foi. De quoi les mystères du Moyen-Age à nos pères ? Du Paradis, de l'Enfer, de la Création, de la Rédemption, de la religion chrétienne où tous communiaient.

De quoi Lope de Vega aux Espagnols ? de la Découverte du Nouveau Monde, cette aventure qui enflammait leurs esprits et qui s'était déroulée à peine cent ans plus tôt. On voit où ces observations nous mènent : il est possible que les auteurs dramatiques contemporains ne sachent plus traiter des sujets capables par leur actualité où leur vigueur de passionner des auditoires populaires, ou bien que la mentalité populaire par défaut d'unité ou d'élan ne constitue plus un terrain favorable à l'ensemencement théâtral, n'exprime plus aucun appel vers des sujets et des auteurs, ne suscite, ne provoque plus rien. En fait, la production bourgeoise actuelle, si grande que soit sa valeur esthétique, qu'il s'agisse de Montherlant, d'Anouilh, de Giraudoux ou de Claudel, paraît aux militants syndicalistes que nous avons interrogés (et qui n'en étaient pas ignorants) ou hermétique dans sa forme ou inintéressante dans son fond. Ou ils ne la comprennent pas, ou ils trouvent qu'elle traite des anecdotes dérisoires sans aucun rapport avec les réalités où ils vivent, et les problèmes qu'ils jugent essentiels. C'est pour eux une espèce de luxe de mandarins. A l'opposé de cette production, y a-t-il aujourd'hui des manifestations théâtrales qui se rapprochent des exemples grecs, médiévaux ou espagnols ? Oui, mais elles sont un signe de contradiction. Ce sont d'une part (pour ne citer qu'un exemple) les représentations de « Drame à Toulon » (le procès d'Henri Martin) par une troupe communiste qui a soulevé chez ses frères de doctrine un enthousiasme total, et d'autre part quelques spectacles d'inspiration chrétienne qui en certains lieux et à certaines dates groupent encore des foules de croyants sans distinction de classe. Voilà les deux seules séries de cas où un Théâtre Populaire vit encore, mais dans la première la qualité littéraire des textes (paraît-il) appelle de fortes réserves, et dans la seconde, il en va de même, à moins qu'on ne s'appuie sur le passé. Ici comme là, peut-on parler d'œuvre d'art vivante ? Non, bien entendu.

Nous aboutissons dans une impasse et nous ne pouvons que la constater, la décrire. Entre des œuvres de plus en plus raffinées (la subtilité est le mal de vieillesse des civilisations) mais qui atteignent de moins en moins la masse et une masse pour qui l'on n'écrit plus d'œuvres, nous sommes, nous, gens de théâtre, écartelés. Ou nous jouons ce qui constitue le répertoire bourgeois, et les seules œuvres d'art dignes de ce nom, devant un public limité, ou nous rêvons de mobiliser une plus vaste audience, mais nous ne savons pas ce que nous jourions devant elle. Le grain n'est plus fait pour le sol, ni le sol pour le grain. Tous deux risquent d'en mourir.

Ce n'est pas de gaîté de cœur que nous découvrons cette perspective alarmante. Mais autant vaut prendre conscience des choses, et le travail malgré tout ne manque pas. Nous devons au moins entretenir la flamme, maintenir l'existence des formes théâtrales pour qu'elles soient prêtes à s'épanouir à nouveau quand l'heure sonnera. Or, cette heure sera une heure sociale. C'est à l'intérieur de la société française que se joue la partie. Il est moins question de savoir s'il est urgent de construire de nouvelles salles, d'abaisser le prix des places et d'envahir les ondes et les colonnes des journaux que de se demander si un large mouvement de foi communautaire peut renaître en France, en ce siècle. Car si cette chance nous est donnée, tout le reste nous sera donné de surcroît : nous connaîtrons à nouveau des cérémonies et des fêtes. Et c'est, quand tout est dit, parce que le théâtre n'est plus une fête, que le peuple l'a abandonné.

L. Ch.

Joseph MAJAULT. — **Le Jeu dramatique et l'enfant.** Les Presses d'Ile-de-France, février 1953.

En 48 pages, M. J. Majault a réussi à poser très clairement les problèmes de l'art dramatique considéré sous l'angle de l'enfance et de l'éducation, en distinguant « Théâtre pour la Jeunesse », et « Théâtre par la Jeunesse ». L'auteur s'attache surtout à définir « Le Jeu Dramatique » et à dégager sa valeur éducative, dans le cadre des disciplines scolaires. Il insiste sur ce fait que « Le Jeu dramatique » doit avant tout demeurer « création personnelle de l'enfant et contribuer à l'épanouissement de ses aptitudes ». La tâche de l'éducateur est de soutenir ses efforts. Il doit se garder d'y apporter les notions esthétiques et critiques, les principes et les règles, qui orientent et régissent les productions dramatiques de l'adulte.

En cela, M. J. Majault s'avère un disciple qualifié de M. Léon Chancerel qui fut un des premiers en France à offrir aux éducateurs et aux artistes les éléments d'une doctrine et d'une technique.

Dans l'avertissement, M. J. Majault rappelle utilement une idée chère à l'auteur de « LE THÉATRE ET LA JEUNESSE » (1) : « ... *Si le théâtre scolaire a souvent subi l'influence du monde extérieur et s'est plié aux modes ambiantes, il lui est aussi arrivé de devancer de plusieurs années les tentatives les plus hardies des novateurs. Il est permis de penser que le Jeu dramatique exercera dans l'avenir la même influence heureuse. Grâce à lui peut-être, l'enfant, une fois devenu adulte, sera conduit à vouloir, s'il est spectateur, ou à faire, s'il est auteur ou acteur, un théâtre différent du nôtre.* »

R.-M. MOUDOUÈS.

---

(1) De Léon Chancerel, Bourrelier, édit. 1940. Voir aussi « *Jeux Dramatiques* » d'A.-M. Saussoy-Hussenot et Hélène Charbonnier-Joly, nouv. édit. Billaudot, 1951.

H.-R. LENORMAND. — **Les Confessions d'un auteur dramatique.** Albin Michel, édit., 1 vol. in-8° écu de 388 p.

Le second volume des *Confessions d'un Auteur Dramatique* sera le dernier : Henri-René Lenormand mourut en février 1951, ayant achevé ce manuscrit avant un voyage de conférences en Amérique qui eut lieu durant l'été 1950. Ces *Confessions* devaient constituer une trilogie; peut-être des notes et des fragments pourront-ils faire un jour l'objet d'une publication complémentaire; mais l'œuvre proprement dite s'achève sur l'évocation d'un voyage dans l'Espagne républicaine de 1936, auprès du président Azaña, au temps de la *Barraca* de Garcia Lorca et quand Lenormand, conduit par Alejandro Casona, put voir, comme il l'écrit, « *le théâtre naître dans la sierra* », — voir « *un vieux berger pleurer en détournant la tête, pendant que, vers le ciel de la Castille, strié comme un Gréco de longues traînées de suie, montait la ligne solitaire, brisée, reprise, d'une mélodie de Galice.* »

L'intérêt littéraire, psychologique (rapports de l'auteur et de ses personnages), historique, esthétique (passage du monde réel à celui de l'imagination, mystère de la création), que nous avons souligné à propos du premier volume (voir *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1950 — I) se retrouve intégralement en ce second tome. Egalement, le ton d'absolue franchise, sans hypocrisie et même sans convention de pudeur, mais aussi sans forfanterie, qui fait de l'ouvrage plus que des souvenirs : authentiquement des « *confessions* ». Les critiques littéraires qui, déjà fort nombreux, les ont commentées dès la parution (en février), oscillent de prédilection entre l'un ou l'autre tome. Mais le second semble l'emporter parce que plus brûlant d'épisodes encore proches, tels un voyage d'Amérique au lendemain de la prohibition abolie, le Théâtre du Peuple de 1936, l'Autriche d'avant l'Anschluss prévisible et ce que Lenormand appelle « le mirage révolutionnaire ».

Le document est indispensable pour l'étude historique et esthétique du théâtre d'entre les deux guerres. Parmi les pages capitales, celles sur Gémier et le théâtre populaire, sur la Comédie-Montaigne-Gémier, sur le « théâtre d'évasion », sur les censures avouées ou occultes, sur le syndicalisme théâtral, sur la genèse de plusieurs pièces de Lenormand, sur sa « course après ses drames » à travers l'Eu-

rope, et des portraits et souvenirs autour de Gaston Baty, Marguerite Jamois, Jacques Hébertot, Alice Cocea, Giraudoux, Bernstein, Porto-Riche, Romain Rolland, Schnitzler, Max Reinhardt, Alexandre Moïssi, Marika Cotopouli, et bien d'autres.

Mais le mémorialiste est poète; sans s'astreindre à la chronologie des faits, il propose « *une espèce de journal aux régions sans repères quotidiens du passé* », une exploration dans « *la haute mer de la mémoire où l'homme qui se souvient doit jeter ses filets* » Et, comme s'il était ici plus épanoui qu'en ses drames, délivré des rigueurs techniques de la scène, il laisse libre cours à deux tendances majeures, le lyrisme et l'ironie, que l'on rencontre certes en toutes ses pièces, mais à quoi jamais il ne s'était abandonné comme en ses *Confessions.*

PAUL BLANCHART.

Roger GAILLARD. — **La Vie d'un « joueur ». Trente ans de souvenirs,** illustré de 12 photographies, in-8°, 270 pages. Calman-Lévy, édit. P., janvier 1953.

Je pensais, l'autre soir, en lisant le livre de Roger Gaillard, au jeune historien qui, dans un siècle ou deux (mais y aura-t-il encore des hommes ayant le goût ou le loisir des recherches patientes et désintéressées ?) aurait entrepris d'étudier l'histoire du théâtre de la fin du siècle dernier aux primes lustres de celui-ci. Et j'imaginais la joie qu'il aurait à découvrir soudain le livre de Roger Gaillard qui, si heureusement, viendrait grossir et compléter ses dossiers et ses fiches concernant ceux que Jean Cocteau baptisa « Les Monstres Sacrés ». Et cette joie, l'on peut facilement l'imaginer d'après nos propres transports, chaque fois qu'une heureuse trouvaille nous apporte sur les comédiens de jadis l'aubaine d'un témoignage contemporain confirmant et éclairant la sécheresse des documents d'archives.

Ces livre de souvenirs d'un comédien qui honore grandement sa profession est aussi le livre d'un parfait lettré et d'un très sensible écrivain. On ne saurait trop en conseiller l'agréable et souvent émouvante lecture.

L. Ch.

Lucien ARNAUD. — **Charles Dullin,** préface de Jean VILAR, 1 vol., 19×14, 260 p. illustr. photos. Editions du T.N.P., Collection « Le Théâtre et les Jours ». L'Arche, éditeur, Paris, 1953.

Nul plus que Lucien Arnaud n'était qualifié pour apporter sa pierre au monument que l'histoire doit au « vieux Charles ». Il rencontra Dullin en 1920 et depuis lors il participa à tous ses combats, vécut dans son intimité et lui donna tout son amour et toutes ses forces dans les bons et les mauvais jours avec une exemplaire et touchante fidélité.

Ce livre est mieux qu'un recueil de souvenirs et un hommage de tendre admiration.

Lucien Arnaud, assisté de Mme Denise Chevrotton, de René Bruyez et Jarl Priel (qui furent secrétaires de l'Atelier) s'est livré à un minutieux travail de recherches, de classement et de critiques constructives. Ce livre dédié à Mme Marcelle Dullin, à Mme Pauline Teillon,

sœur de Charles Dullin, et à Edmond de Linières son exécuteur testamentaire est un document que ne peuvent ignorer les historiens du théâtre contemporain. On y lira (p. 243-245) une importante lettre que Dullin, sur son lit d'hôpital, dicta le 25 novembre 1949 à l'adresse de Marie-Hélène Dasté. Comme le souligne fort bien Lucien Arnaud, cette lettre montre le « sentiment filial » qui, au seuil de la mort, n'avait cessé, en dépit de bien des heurts et des souffrances, d'unir Dullin à son « Patron ».

L. Ch.

Raymond COGNIAT. **Gaston Baty.** — Léon CHANCEREL. **J.-L. Barrault.** — Catherine VALOGNE. **Gordon Craig.** Collection « Les Metteurs en scène », plaq. 170×140, à l'ital., 60 p., phot. h.-t. Presses Littéraires de France, Paris, février 1953.

Heureux début d'une intéressante et utile collection, ces trois plaquettes, judicieusement illustrées, donnent en quelques pages un aspect de la personnalité et de l'œuvre de trois de nos plus attachants créateurs et animateurs de fictions vu par des historiens et des critiques qualifiés. Tout en rendant hommage aux pages que Raymond Cogniat et Léon Chancerel ont consacrées, l'un à Baty, l'autre à J.-L. Barrault, l'historien du théâtre saura un gré particulier à Catherine Valogne dont le Gordon Craig rappelle fort utilement tout ce que les metteurs en scène français de la première moitié de ce siècle — dont en premier lieu Jacques Copeau — doivent aux recherches, travaux, publications (1) et réalisations scéniques de celui que ses amis « considèrent comme un être merveilleux, issu de quelque légende, tout ensemble insupportable et charmant ».

Signalons la reproduction de deux très précieuses photographies, l'une de l'*Arena Goldoni* (où Craig avait établi son école pendant la guerre de 1914) et l'autre de la maquette construite pour *la Passion selon Saint-Mathieu* de Bach, détruite lors de la réquisition de l'*Arena*. On sent combien Jacques Copeau s'en inspira lorsqu'avec Jouvet il construisit la scène architecturée du Garrick Theatre à New-York puis celle du Vieux-Colombier de Paris.

R.-M. MOUDOUÈS.

(1) Particulièrement, la Revue « Mask », éditée à Florence, 1908, 1915, 1918, 1923-1929. Craig raconte que Copeau, lors de la visite qu'il lui fit en 1914 à Florence, « en étudiait chaque page avec la même application que s'il s'était agi du Talmud ».

Georges DUHAMEL. — **L'Art du Nô ou les « mystères » du Théâtre nippon.** Figaro, 14-15 février 1953.

De retour d'un séjour au Japon, Georges Duhamel donne ses impressions sur les représentations du Kabuki-za auxquelles il assista. Il y joint quelques notes sur l'art du Nô. S'il a vu quelques scènes préparées pour le Nô dans l'enceinte de certains temples et couvents, il n'a, malheureusement, pu voir la troupe du théâtre d'Osaka qui se trouvait alors à Tokyo. Il a du moins pu constater que *reconstruit des théâtres de Nô dans la périphérie des villes sévè-* l'attrait des théâtres du Nô était toujours vivace au Japon : *« on a*

rement bombardées. On ne découvre pas ces théâtres sans peine au milieu des maisonnettes et des jardins. Ce sont de grandes salles. Je les ai trouvées combles... »

Fort judicieusement, Georges Duhamel rappelle ce que la dramaturgie claudélienne doit à l'art du Nô.

L. CH.

Nina GOURFINKEL. — **Naissance d'un Monde.** Edit. du Seuil, Paris, 1953, gr. in-12°, 324 p.

A Odessa, à Petersbourg, en 1917, puis à Moscou, une jeune étudiante, formée aux disciplines de la philologie et de l'humanisme, cherche intensément les traces de son univers ancien dans une vie nouvelle dont les normes lui échappent, et dont le « primarisme » la hérisse.

Le théâtre, malgré son utilisation à des fins révolutionnaires, reste un des rares points fixes de son horizon. Quand la guerre éclate, opéras et banquets se succèdent fiévreusement en une courte saison d'hiver. Le 24 février, a lieu la répétition générale de la *Mascarade* de Lermontov, pour laquelle Meyerhold a accumulé les velours, les ors et les brocarts qui revêtent somptueusement ce bal de l'amour et de la mort : quand les spectateurs sortent dans la nuit d'hiver, les premières barricades se dressent sur la Perspective Nevski...

A Odessa, dans une salle glaciale, des troupes recrutées tant bien que mal donnent trois fois par semaine des spectacles classiques dont les titres ont changé : « *La vie pour le Tsar* » de Glinka devient *La Vie pour le Peuple.* Désormais, « les responsables » du théâtre s'attachent moins « au spectacle passif qu'à l'action scénique » (le terme « action » étant employé dans le sens d'influence). Meyerhold institue un art du spectacle officiellement appelé bio-socio-mécanique... L'effervescence théâtrale sera telle qu'on pourra voir, entre 1922 et 1924, quatre interprétations différentes d'une même pièce sur quatre scènes différentes : réaliste, bouffonne, héroïque, esthétique. Style usinier... laboratoire d'idées formelles », mais creuset où bouillonnent toutes les tendances propres à susciter un véritable « Théâtre Populaire ». Et pendant ce temps, à Moscou, quelques « amateurs » sortis du Ghetto, font descendre leur dieu sur la scène « *ha Bima* ». Un étonnant spectacle naît dans une salle misérable de soixante places que l'on se dispute. Pendant quatre ans, alors que s'installait, au milieu des pires difficultés, le régime révolutionnaire, Moscou courut applaudir la tragédie mystique du *Dibbouk.* (1)

Ce livre de souvenirs vient, en ce qui concerne le théâtre, compléter et colorer, de façon émouvante, l'ouvrage documentaire de Nina Gourfinkel, publié en 1931 : *Histoire du Théâtre Russe contemporain,* dans la collection « Bibliothèque de l'Amateur de théâtre », Renaissance du Livre, in-8°, 240 p. (2)

OLGA WORMSER.

---

(1) Sur l'interprétation qu'en donna Gaston Baty, le 31 janvier 1928, au Studio des Champs-Elysées, voir R.H.T., 1953, I-II, pp. 35-36. et note 10, p. 65.

(2) *Passages de « Naissance d'un Monde » consacrés au théâtre :* Théâtre d'Odessa, p. 18 (Histoire du préfet de police qui fait intimer à Hernani l'ordre de ne pas mourir, l'heure de l'Opéra, p. 24 (Pouchkine), Théâtre Impérial Alexandrine, (Petersbourg), 24 février 1917. La « Mascarade » mise en scène par Meyerhold. A la sortie, les premières barricades. Huit jours après, le Tsar abdiquait, p. 71. Grand Théâtre Municipal, Odessa, 1920, p. 153. Les Furets (cabaret satirique), p. 157. Les nouvelles conceptions théâtrales, (Moscou), pp. 196-197. *Le Dibbouk,* pp. 286-287.

Tristan REMY. — **Le Cirque Bonaventure,** roman. Paris, Ed. de la Paix, 1952.

Depuis que divers écrivains ont découvert dans les mœurs et les aspects des forains et du cirque d'inépuisables sources de pittoresque, il est devenu nécessaire de distinguer, parmi le flot montant de ce qui s'imprime sur ce sujet, diverses sortes d'ouvrages. Tout d'abord et bien à part, les ouvrages documentaires, écrits avec un soin constant de réalisme ou tout au moins, d'objectivité. D'autre part des ouvrages, souvent agréables, qui superposent au souvenir ou au document une part variable de romanesque, où la fantaisie se donne parfois libre carrière aux dépens de la simple vérité.

Parmi ces derniers, il en est qui s'appellent « *romans* », et qui pourtant conservent le scrupule de renseigner le lecteur beaucoup mieux que certains « reportages » pris sur le vif par des journalistes trop pressés. Avec Tristan Rémy, auteur de ce livre attachant, *Le Cirque Bonaventure,* le lecteur ne risque pas de s'égarer. Ce livre est, tout d'abord, un récit bien conduit, nous faisant connaître des personnages qui, à travers leur curieuse existence professionnelle, restent vrais, pareils, en somme, dans leur vie secrète, à tous les passagers de l'aventure humaine, avec ses contrastes et ses nuances, ses réussites et ses échecs...

Rappelons ici que Tristan Rémy reçut, en 1936, le prix du roman populiste. Il a, depuis lors, publié plusieurs études sur le cirque et les clowns.

Ce qu'il y a peut-être de plus original dans son nouveau livre, *Le Cirque Bonaventure,* c'est la virtuosité avec laquelle l'auteur a su marier les aspects différents de sa robuste personnalité. On le voit entreprendre de nous conter l'histoire d'un grand cirque international en pleine fièvre de croissance et il ne craint pas de s'intéresser à l'existence des plus humbles auxiliaires de la piste, sans manquer de nous dépeindre, à leur passage dans les coulisses, des figures inquiétantes, uniques, comme ce dresseur de mille-pattes, manager du *Ballet des Scolopendres,* qu'on ne reverra plus, mais qu'on ne saurait oublier.

GUSTAVE FRÉJAVILLE.

GRANDE-BRETAGNE

V. C. CLINTON-BADDELEY. — **The Burlesque Tradition in the English Theatre after 1660.** Methuen and C°, Ltd, XVI + 152 p., illustré, 1952.

L'histoire du genre burlesque dans le théâtre anglais commence avec Shakespeare, dans *Le Songe d'une nuit d'été.* Mais Bottom et ses amis ne forment qu'un épisode dans une comédie romantique. M. Clinton-Baddeley, dans une étude amusante et en même temps érudite, considère le genre comme fournissant la matière entière d'une comédie, et le date de *The Playhouse to be Lett* (1663) de

Davenant. Il en cherche les origines dans Scarron et Boileau, mais en traversant la Manche *Vergile Travesti* et *Le Lutrin* ont subi une transformation qui les rend aussi « genre anglais » que le « panto », avec lequel le burlesque s'est confondu momentanément vers 1860-70, surtout dans les « extravaganzas » de Planché et H. K. Byron.

Dans son introduction, M. Clinton-Baddeley distingue nettement entre travesti, caricature, satire, parodie et burlesque. « Satire and burlesque are distant relations. Parody and burlesque are mother and child... Parody criticises the letter of a work of art; burlesque criticises the spirit... Burlesque is laughter for laughter's sake. » Le burlesque a fleuri pendant le XVIII[e] siècle, depuis *The Rehearsal* (1671) de Buckingham jusqu'à *The Critic* (1779) de Sheridan, en passant par Duffett, Gay, Fielding (surtout *Tom Thumb*, 1730) et Henry Carey, qui a pris pour victime l'opéra italien.

Le mélodrame a dû attendre jusqu'au commencement du XX[e] siècle avant de servir comme matière burlesque, avec *Winsome Winnie* et *Cast Up by the Sea* de Stephen Leacock, écrivain canadien. Et le *Savonarola Brown* de Max Beerbohm est le dernier représentant du genre burlesque.

PHYLLIS HARTNOLL.

James GRANT. — **Penny Theatres** (from *Sketches in London*, 1938). The Society for Theatre Research, Pamphlet Series, N° 1, 36 p., illustré, 1951-1952. (Available to members only.)

James Grant, dans ses livres sur la vie et les mœurs à Londres vers 1830-40, a plusieurs fois écrit sur les théâtres, et dans cette petite brochure The Society for Theatre Research a ré-imprimé son chapitre sur les « Théâtres à deux sous » ou « Gaffs ». On appellait ainsi les mauvais petits théâtres qui se trouvaient dans les quartiers les plus pauvres des grandes villes — surtout à Londres, où une demi-douzaine se groupaient autour du New Cut, site actuel du Old Vic Theatre. Dans des réduits malpropres s'entassait une jeunesse oisive et turbulente — les chenapans de 8 à 16 ans surtout — et les « Gaffs », comme corrupteurs des mœurs, jouissaient de la mauvaise réputation accordée aujourd'hui au cinéma. « These places » dit Grant, « are no better than so many nurseries for juvenile thieves... A large majority of those who ofterwards find their way to the bar of the Old Bailey, may trace the commencement of their career in crime to their attendance in Penny Theatres. » Là, à la lueur de quelques misérables bougies, les acteurs mal-attifés, hargneux, à la voix rauque, jouaient d'une façon lamentable quelques morceaux de mélodrame ou de farce. Le spectateur avait droit, pour ses deux sous, à deux pièces et une chanson — vingt minutes pour chaque pièce, et cinq pour la chanson. Tout y passait : *Hamlet*, *Othello*, et le meurtre commis hier.

Et l'acteur, qui jouait sans répit de six heures à minuit, gagnait au plus 20 sous ! C'est une page presqu'oubliée de l'histoire du théâtre populaire que Grant fait revivre ici, avec l'aide de Phiz, qui était l'artiste préféré de Dickens.

Ph. H.

ITALIE

MANLIO LO VECCHIO MUSTI. — **Bibliografia di Pirandello.** A. Mondadori édit., Milano, 1952, 329 p.

Cette deuxième édition de la « Bibliografia di Pirandello » (la première parut en 1940) par Manlio Lo Vecchio Musti, connaisseur passionné de l'œuvre de l'auteur dramatique italien, propose à ceux qui s'intéressent à l'activité littéraire de Pirandello un vaste panorama qui ne manque pas d'intérêt bien que se limitant à une compilation scrupuleuse.

Le volume divisé en quatre parties — I. Chronologie des œuvres de Luigi Pirandello; II. Bibliographie des écrits de Luigi Pirandello; III. Bibliographie des traductions en langues étrangères; IV. Bibliographie critique essentielle — offre à l'attention du lecteur une vue sur l'entière production de Pirandello, essayiste, poète, romancier, nouvelliste, auteur dramatique, auteur de scénarios pour le cinéma.

Pour chaque œuvre l'auteur énumère les différentes éditions et aussi les très nombreuses traductions en langue étrangère. Un grand nombre de pages est naturellement consacré à l'œuvre théâtrale de l'écrivain; c'est ainsi qu'on y trouve outre les traductions en dialecte de quelques-unes de ses pièces, une chronologie des « Premières représentations », toute une série de références qui regardent les rapports de l'œuvre littéraire de Pirandello avec la musique (œuvres musicales tirées des pièces de l'auteur) et avec le cinéma (adaptations cinématographiques de pièces).

La liste des articles et des essais italiens et étrangers les plus remarquables qui termine cet ouvrage contribue à faire de cette publication un précis de valeur, suffisamment complet, de tout ce qui a été imprimé sur Pirandello.

LODOLETTA LUPO.

Ettore LO GATTO. — **Storia del Teatro russo.** 1er volume, XVI-632 p., ill.; 2e volume, 648 p., ill. Firenze, Sansoni, 1952.

L'auteur de ce livre, slaviste d'illustre renommée, professeur de littérature russe à l'Université de Rome, enrichit aujourd'hui — dans le cadre de l'histoire de la culture russe — la bibliographie théâtrale d'un ouvrage qui est d'une importance peu commune : il s'agit d'une étude attentive et riche de précisions à laquelle il travaille depuis plusieurs années.

Faisant suite à l' « Histoire de la Littérature Russe », et à une « Histoire de la Russie », l'Histoire du théâtre Russe nous fait avant tout comprendre la volonté de l'auteur, qui est de considérer l'activité théâtrale d'un peuple comme l'une des plus brillantes manifestations de sa culture et de sa civilisation sur le même plan que la production littéraire et figurative; et il met aussi en relief le fait que le théâtre russe a pris conscience de son importance toujours accrue, sous tous ses aspects, dans le cadre de la civilisation théâtrale européenne, surtout du siècle dernier.

L'œuvre, divisée en deux parties soigneusement imprimées, est illustrée et dédicacée à la mémoire de Constantin Stanislavski, Nemizovitch Dantchenko, Meyerhold et Tairov. L'auteur, en prenant pour base les premières représentations médiévales, suit le développement du théâtre russe dans toutes ses formes, les lie avec une intelligente intuition historique aux mouvements de l'histoire politique et sociale du pays, ainsi qu'aux phénomènes culturels qui, à chaque période historique, prennent une physionomie et une exigence précises.

Avec une pénétration attentive, l'auteur éclaire les influences subies aux contacts des traditions étrangères (par exemple la Comédie de l'Art italienne et la Tragédie Classique française), les moments fondamentaux de l'histoire du théâtre russe — qu'ils soient dus à la production d'un dramaturge ou qu'ils soient l'œuvre d'un metteur en scène — et l'histoire des différentes origines du spectacle. A côté des études monographiques sur l'œuvre des plus grands auteurs, tels que Tchékov ou Gorki, Lo Gatto fait aussi place à l' « Histoire des Arts Mineurs » de la scène, et dans les deux cas recourt à la citation directe de témoignage contemporains aux événements traités.

Il accorde naturellement une large part de son ouvrage à l'histoire du ballet, étudié selon les attitudes et les formes diverses, à travers l'examen concret de la personnalité des artistes qui en furent les créateurs.

Particulièrement intéressant est le passage du deuxième volume traitant des origines du réalisme théâtral ainsi que de celles du théâtre révolutionnaire et soviétique : celui-ci, par rapport au théâtre italien tout au moins, est le premier exposé critique, historiquement établi, d'un sujet jusqu'alors peu ou tendencieusement abordé.

Pour ceux qui s'intéressent aux problèmes les plus vivants du théâtre moderne, Lo Gatto fait remarquer au cours de son œuvre considérable, les rapports dialectiques entre l'histoire des textes « écrits » et celle des mêmes textes « représentés »; et il concède justement un rôle décisif dans la vie de l'œuvre dramatique, à l'apport réel des artisans du théâtre : « théâtres et acteurs de 1825 à 1850 », « nouveaux théâtres et polémiques théâtrales au début du XIXe siècle », « acteurs et chanteurs de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle », etc., etc.

De tout ceci, il ressort nettement que l' « Histoire du Théâtre Russe » d'Ettore Lo Gatto, bien que n'échappant pas à quelques défauts que l'ampleur même du sujet traité comporte, reste une des plus importantes études théâtrales parues en Italie au cours de ces dernières années; elle apporte aussi, d'une manière plus générale, une louable contribution à l'histoire de la culture mondiale.

L. L.

SUÈDE

Lennart BREITHOLTZ. — **Le Théâtre Historique en France jusqu'à la Révolution.** Upsala Universitets Arsskrift, 1952, in-8°, 396 p. avec bibliographie (pp. 376-388) et index des noms cités.

En 1864, un charmant critique, amateur de théâtre, de l'aimable et précieuse race des « chercheurs et curieux » que la dureté des temps tend à faire malheureusement disparaître, Théodore Muret publia trois volumes intitulés *L'Histoire par le Théâtre*, dans lesquels il se proposait d'étudier les grands événements de notre histoire nationale à travers les très nombreuses pièces de théâtre qu'ils avaient suscitées, de 1789 à 1848, livre fort attachant témoignant d'une lecture considérable.

Sur des bases d'un caractère plus scientifique (il s'agit ici d'une thèse de doctorat), M. Lennart Breitholtz a repris le même dessein pour la période qui précède la Révolution.

Ce travail, très sérieusement mené, honore grandement son auteur. S'il vient confirmer des notions déjà acquises touchant le goût et le choix de sujets historiques au XVIIe siècle, s'il précise, après les ouvrages de P. Van Tieghem, un certain nombre de points sur l'influence du théâtre anglais, de Voltaire à Mercier, comme aussi sur la vogue du théâtre de chevalerie au XVIIIe et la naissance du « genre troubadour », il met aussi et fort utilement en lumière le goût du spectacle avec défilés, combats, artifices, etc... qui, des pantomimes patriotiques du Cirque Olympique aux pièces de Sardou n'a jamais cessé de rassembler et de satisfaire un vaste public, et qui est et reste un des éléments constitutifs les plus certains de « l'attrait théâtral ».

Ce livre permet de suivre l'évolution de ce qu'on peut appeler « le théâtre de célébration » à travers les siècles et comment il devint ou tenta de devenir un instrument de gouvernement sous les divers régimes.

Nous signalons comme particulièrement intéressantes pour l'histoire de la mise en scène et de l'art du comédien les pages concernant la réforme du costume, la recherche de « la couleur locale » (le terme est employé pour la première fois par La Font de Saint-Yenne, vers 1740) et le jeu réaliste des acteurs sous l'influence de Garrick (pp. 148-175).

Léon CHANCEREL.

LA MUSIQUE ET LA DANSE

L'Art du Ballet des origines à nos jours; par 20 écrivains et critiques de la danse. Editions du Tambourinaire, Paris, 535 pages, nombreuses illustrations dans le texte et 45 planches hors texte, dont 12 en couleurs.

Dans l'esprit de « l'Initiation à la musique », publié précédemment, M. Roger Wild, peintre, illustrateur et décorateur, a publié au Tambourinaire un important recueil d'articles et d'études retraçant le développement de l'art du Ballet depuis les « Premiers pas » (Bernard Champigneulle), l'action de Noverre (Pierre Gaxotte) et de Vigano (Robert Bernard), jusqu'à l'époque de Jacques Rouché (Maurice Brillant et René Dumesnil), celle des Ballets Russes (B. Champigneulle), les Grandes Compagnies modernes (Olivier Merlin), les orientations actuelles du Ballet (Pierre Michaut); s'y ajoutent d'intéressantes pages de M. Rouché sur son voyage en Russie en 1914, des

souvenirs attachants de Paul Morand, une étude remarquable sur la danse espagnole par André Villebœuf, le « point de vue » du décorateur par Maurice Brianchon, etc., ainsi qu'un bon Lexique des termes de danse et une discographie. Bien présenté, parfaitement illustré, varié et toujours intéressant, cet ouvrage est important; la part faite aux peintres et décorateurs ajoute particulièrement à sa valeur.

Côté Jardin, par Odette JOYEUX. Edit. Gallimard.

Actrice de la scène et de l'écran, Mlle Odette Joyeux avait été d'abord « rat » à l'Opéra... Elle a retrouvé, avec beaucoup de simplicité et de fraîcheur, ses premières impressions d'enfance, et le mélange d'exaltation et de panique éprouvé par une petite fille devant l'immensité de la scène et l'extraordinaire appel à l'imagination qu'étaient pour elle les représentations de *Faust*, de *Lohengrin*, de *la Péri* (avec Ida Rubinstein) auxquelles elle participait...

Sur la pointe des pieds, par Françoise REISS. Editions Revue Adam, Paris, 190 p., 34 illustrations photographiques.

Ces « Annales chorégraphiques 1951-52 » relatent tous les événements de l'activité du Ballet à Paris au cours de la dernière saison; aux compte rendus s'ajoutent des entretiens et des portraits qui assurent au livre un intérêt durable.

The Ballet Annual. « Ouvrage collectif » publié annuellement par Arnold Haskell. Black éd., Londres, 144 p., 130 photographies dont la plupart en hors-texte.

Septième recueil annuel consacré par Arnold Haskell à l'activité du ballet, non seulement en Grande-Bretagne, mais dans le monde. Mentionnons plus particulièrement les articles de Cyril Beaumont sur le ballet à la Télévision; G. B. Wilson : le Ballet Rambert; Mary Clarke : le Ballet royal de Danemark et du même auteur, le Ballet workshop (théâtre d'essai fondé par Mme Mary Rambert); Ivor Guest : Le Foyer de la Danse de l'Opéra de Paris, ainsi que de nombreuses listes d'ouvrages et de références.

Ulanova and the developpment of the Soviet Ballet, par V. Bogdanoff Beresovsky, traduit par Stephen Garry et Joan Lawson, préface de C. W. Beaumont. Ed. MacGibbon, Londres.

Rares sont les ouvrages qui nous renseignent sur l'état actuel du théâtre et du ballet en U.R.S.S.; les seuls que nous connaissions ont été publiés aux Etats-Unis et en Angleterre. Mme Galina Ulanova est l'étoile incontestée du ballet soviétique; ses interprétations de *Giselle* sont exceptionnelles, au dire des rares témoins qui l'ont vue. Le livre de M. Beresovsky retrace les étapes de sa carrière, ses débuts en 1928, sa gloire présente; il annonce ses prochaines remplaçantes; il examine l'ensemble de l'activité du Ballet soviétique. Nombreuses illustrations représentant Galina Ulanova dans ses principaux rôles.

Antonio, par Cyril W. BEAUMONT. A. et Ch. Black, édit., Londres, 40 pages, avec 20 photos hors-texte.

Bref rappel de la carrière de ce jeune et excellent danseur espagnol, le plus brillant, sans doute, de l'époque actuelle; analyse de quelques-unes de ses danses les plus applaudies : flamenco, zapateado, goyescas, Caña, Bulerias, Zorongo...; sa compagne et partenaire Rosario a sa part dans cette étude.

The Ballet called Swan Lake (le Lac des Cygnes), par C. W. BEAUMONT. Beaumont, édit., Londres, 1952. 176 pages, 44 planches d'illustrations en noir, schémas de mise en scène et de mouvements chorégraphiques.

Après son ouvrage analogue sur *Giselle,* l'éminent critique et historien anglais du Ballet publie une étude très étendue et complète du célèbre ballet *le Lac des Cygnes* qui appartient au répertoire de tous les théâtres et de toutes les compagnies chorégraphiques.

La première partie relate les origines du ballet, dans sa version originale réglée par Wenzel Reisinger à Moscou et sa reprise à Saint-Petersbourg par Petipa et Lex Ivanoff. On y trouve le synopsis des deux versions, la distribution et diverses circonstances attachées à ces débuts peu connus (notamment décors et costumes).

L'auteur a recherché ensuite les diverses reprises qui ont été faites hors de Russie du *Lac des Cygnes* et les transformations subies par l'ouvrage original, les principaux interprètes qui se sont signalés dans les rôles de protagonistes, les peintres qui en ont renouvelé la présentation décorative, etc.

C'est le résumé de quinze ans d'études et de recherches : un modèle de méthode critique appliqué à un ouvrage chorégraphique essentiel.

BERYL DE ZOETE et WALTER SPIES. — **Dance and Drama in Bali.** Faber and Faber, éd., Londres. Un fort volume de 345 pages, avec 134 illustrations et une carte; préface de Arthur Walley; index-glossaire.

Réimpression longtemps attendue de ce célèbre ouvrage : l'un des plus considérables qui aient été établis sur les danses de l'Insulinde, à la suite de plusieurs voyages et de longs séjours, par Mme Béryl de Zoete, considérée comme « expert international » et par Walter Spies, musicologue et photographe remarquable.

Le livre s'adresse aussi bien aux spécialistes et étudiants en ethnographie, qu'aux historiens du théâtre et manifestations rituelles et aux amateurs de danse. D'importantes « Notes additionnelles » complètent cette réimpression. La frontière artificielle entre les danses de l'Europe et celles de l'Asie s'efface; et l'on retrouve, préservées, les formes totales du drame antique, associant le récit parlé et les chœurs, la musique et la danse.

P. MICHAUT.

Rostislav HOFMANN. — **Moussorgski.** Un vol. 320 pages, 9 h.-t.. Edit. du Coudrier, 1952.

La meilleure biographie, en langue française, que nous possédions sur Moussorgski, le plus génial compositeur du « Groupe des Cinq Russes », due à Calvocoressi, remonte à 1920. L'essentiel de l'œuvre moussorgskienne y était fort bien analysé, mais grâce au dépouillement de nombreux documents inédits, Rostilav Hofmann réussit à projeter, sur cette attachante personnalité, un éclairage plus net, qui permet d'approfondir le caractère exceptionnel de sa création artistique.

Moussorgski, universellement connu par son *Boris Godounow*, un des sommets de l'art lyrique, n'a écrit que trois autres ouvrages de théâtre : *Khovaustchina, La Foire de Sorotchintzi, Le Mariage* (d'après Gogol), mais on peut dire que nombre de ses mélodies, parmi les plus saisissantes, sont autant de saynètes à un, deux, trois personnages. Moussorgski, au dire d'Hofmann, ne concevait pas qu'on puisse écrire une symphonie. Pour lui la musique était un mode d'expression, un discours direct comme la parole; elle ne l'intéressait qu'en fonction de ses résonnances humaines. De là son amour pour les petites gens, les simples, les déshérités, et aussi, pour le peuple tout entier, associé au goût du fantastique, de l'étrange, de l'inconnu... Rostilav Hofmann s'élève en outre contre la légende d'un Moussorgski aux connaissances techniques rudimentaires. Ce que beaucoup de ses contemporains, y compris Rimsky-Korsakow qui a pieusement tripatouillé son œuvre, prenaient pour « des fautes », n'étaient que des audaces volontaires. Sans ces audaces, à quatre-vingts ans de distance, cette musique ne garderait certes pas une telle jeunesse !

C. HOWELER. — **Sommets de la musique.** 512 p.,, 30 h.-t. Plon, 1952.

C'est là une réédition de l'ouvrage du Néerlandais Höweler, dans sa traduction française de R. Harteel, ouvrage luxueux, fort bien imprimé et, à plus d'un titre précieux. Il se présente sous la forme d'un dictionnaire dans lequel noms propres (compositeurs) et noms communs (matières) se succèdent dans l'ordre alphabétique. Les titans de la musique ont la part belle : Beethoven et Wagner, chacun 36 pages, Bach, Mozart, Chopin, 22, autant pour Malher (?). Par ailleurs, des grands musiciens tels Pergolèse, Rameau, Couperin le Grand... Fauré, Prokofieff, Fl. Schmitt... sont expédiés en moins de 50 lignes. Par contre nous bénéficions de biographies d'Absil, Albert, Benoit, Blokx, De Boech, Dupenbroock (5 pages !), Gilson, Pera, Swerlinck, Tinel, Wagneaar, Zivers... dont la réputation n'a guère franchi les frontières. Ouvrage utile sans doute par sa documentation, mais très arbitraire quant à sa valeur historique.

Norbert DUFOURCQ. — **Coquard, César Franck et Vincent d'Indy.** 85 p., Edit. du Coudrier, 1952.

Grâce à une correspondance divulguée par Arthur Coquard, musicien de second plan, mais homme de cœur, M. Norbert Dufourq projette sur Franck et l'école franckiste, une lumière nouvelle, un

peu moins idyllique que celle que la légende nous avait transmise. On y voit notamment Vincent d'Indy affirmer une personnalité assez égoïste, non exempte d'un certain sectarisme... La candeur du « père Franck » s'en trouvait toute déconcertée...

C. WIERZYNSKY. **La vie de Chopin,** 420 p., Laffond, éd., 1952. — Marc PINCHERLE. **J.-M. Leclair,** 132 p., La Colombe, édit., 1952. — Martin COOPER. **Les musiciens anglais d'aujourd'hui,** 228 p., Plon, 1952. — Numéro spécial de « Contrepoints » : **J.-S. Bach,** 140 p., Richard Masse, édit., 1952.

Encore une vie de Chopin, une de plus. Cette dernière, sans nous apporter des révélations exceptionnelles, utilise une correspondance inédite de la comtesse Potocka. Cette biographie précise, en outre, la formation artistique de Chopin adolescent, ainsi que toute la période tumultueuse passée en compagnie de George Sand.

Jean-Marie Leclair (1697-1764) a été un maître assez injustement oublié et M. Pincherle a été fort bien inspiré en consacrant à cette haute figure de l'école française du violon — le Corelli français, a-t-on dit — un petit volume vivant et documenté.

« Un pays sans musique » disent les Allemands en parlant de l'Angleterre. M. Martin Cooper s'est donc efforcé de démontrer que maints compositeurs anglais actuels, avaient droit de cité : les Williams, Holst, Bax, Bliss, Walton, Rawsthorne, Berkeley, Rubbra, Tippet, Finzi, sans doute excellents artisans mais dont la renommée — à l'exception d'un seul le Benjamin Britten — a bien rarement traversé « le canal ». Ce livre, s'il ne peut convaincre de la réalité d'une école anglaise, constitue cependant un précieux document de musicologie.

Bach, Jean-Sébastien, est un sujet inépuisable et on comprend parfaitement que la revue « Contrepoints » ait éprouvé le besoin de lui consacrer un numéro spécial, d'autant plus que les différents articles qui le composent ont été rédigés par des spécialistes de valeur (Bernson, Boulez, Brelet, Coeuroy, Goldbeck, de La Grange, Liaud, Sabiel, Pincherle, Schwab).

ANDRÉ BOLL.

Musiciens à travers le temps. Présentation de Paul Hooreman. 64 h.-t. Fernand Nathan, édit.

C'est là un fort joli livre d'images auquel ont collaboré tous les artistes depuis l'anonyme de la cinquième dynastie d'Egypte jusqu'à Raoul Dufy, en passant par tous les maîtres de tous les siècles que le monde des sons a inspirés. Le choix en est heureux et la qualité des reproductions excellente.

Debussy. Documents iconographiques. Présentation d'André Gauthier, 205 h.-t., Pierre Cailler, édit., Genève.

Autre livre d'images qui parle à notre cœur. En dehors de quelques peintures et dessins, les portraits du père de *Pelléas et Mélisande* n'avaient guère été reproduits. Cette lacune est désormais comblée et grâce à la photographie nous pourrons mettre un visage en face des grandes créations du génial musicien.

« Ballet », de Londres, cesse de paraître.

La revue mensuelle *Ballet*, publiée à Londres par Richard Buckle, cesse de paraître. Mêlant l'histoire et l'actualité, l'anecdote et l'esthétique, abondamment illustrée de photos et de documents choisis, rédigée avec beaucoup de soin et de liberté par un petit groupe de collaborateurs et de correspondants très éclairés, *Ballet* succombe sous le poids des difficultés de l'époque. Ses curiosités s'étendaient à toutes les formes du spectacle chorégraphique, en tous les pays. On regrettera cette belle publication que le groupe, hélas ! trop étroit, de ses lecteurs fidèles n'a pas su ou pu défendre et bientôt, sans doute, on la recherchera.

P. Michaut.

CINÉMA

L'Ecran démoniaque. Panorama du cinéma allemand, par Lotte H. Eismer. Ed. André Bonne, Paris, 190 pages, illustrations hors-texte.

Remarquable ouvrage : le cinéma allemand dans ses œuvres caractéristiques (surtout au temps du muet) est analysé par les méthodes « sérieuses » appliquées généralement à l'étude du théâtre et de la littérature. Influences majeures de Reinhardt et du théâtre expressionniste, dans le style aussi bien que la technique. Notamment : effets de foule « stylisés », « architecturés », suivant les mises en scène de Reinhardt et de Piscator... ; tendance vers le monumental qui est une des orientations permanentes de l'Allemagne; magie des éclairages et du clair-obscur par les procédés du laboratoire. Après l'*Entretien avec Cocteau* et *Cinema dell'arte* de Nino Frank, voici un nouveau livre important de la collection Encyclopédie du Cinéma.

Nino FRANCK. — **Cinema dell'arte,** Ed. André Bonne, Encyclopédie du Cinéma.

« *Cinema dell'arte* » rappelle les sources profondes que le nouveau moyen d'expression a trouvées en Italie, patrie des arts du spectacle : opéra, comédie, farce, pantomimes, ballets...

Nino Frank, l'un des témoins les plus lucides et intelligents du cinéma, dans un style plaisant et vif, et sans vaines prétentions d'esthète, conte cette histoire; par lui nous apprenons que le cinéma italien, même sous ses aspects « néo-réalistes » actuels, ne date pas d'hier... et que son bilan et ses promesses sont riches et abondants.

Entretiens autour du Cinématographe, par André FRAIGNEAU. Ed. André Bonne, Encyclopédie du Cinéma.

L'auteur de ces « Entretiens » a tenté la difficile gageure de noter sur les lèvres de Jean Cocteau ses propos, ses confidences, ses aperçus ingénieux, paradoxaux ou pertinents, toujours brillants d'intelligence. Pour M. Cocteau, en effet, il n'existe pas de frontière entre les arts ,ni entre les arts et le public le plus vaste possible. C'est son ambition d'utiliser le cinéma pour rejoindre des audiences plus vastes que celles de la comédie, de l'opéra, du ballet, du roman même. Toute la carrière cinématographique de Jean Cocteau est évoquée au cours de ces « Conversations ». Peut-être l'auteur a-t-il partiellement échoué à rendre ce que la parole et le tour de pensée de M. Cocteau ont de vif et de multiple... (Claude Mauriac, dans un certain chapitre de ses « Entretiens avec André Gide » y a mieux réussi). Ces « *Conversations avec Cocteau* » sont un ouvrage important et significatif.

P. M.



BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABRÉVIATIONS

A. - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.O.M.** - *Ballet, Opéra, Music-Hall.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.** - *Conferencia.* — **C.R.** - *Compte rendu dans la Revue.* — **E.** - *Etudes.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E. Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.R.** - *Germania Review.* — **H.M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I.D.** - *Il Drama.* — **J.F.B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** - *Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M.F.** - *Mercure de France.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarlerly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **P.M.L.A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* — **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R.T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** - *Theatre Notebook.* — **Y. Fr. St.** - *Yale French Studies.*

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès
avec la collaboration de
Florent Monteleone et L.-F. Rebelo

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES - CATALOGUES

1. — *Bibliographie des œuvres de Romain Rolland.* Biblio. Oct. 1952.

2. BOSSUAT (Robert). — *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen âge.* Melun. Lib. d'Argences, 1951, 638 p.

Ch. XII : Littérature dramatique.

3. FRENCH (Samuel). — *The guide to selecting plays.* London, French, 1950, XLIII-468 p.

4. FROMM (Hans). — *Bibliographie des traductions allemandes d'imprimés français,* 1700-1948. T. IV (L.-M.). Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1951, 497 p.

5. KOSCH (W.). — *Deutsches Theater-Lexikon.* Kleimayr, Klagenfurt et Vienne, 1952.

Fasc. 5 : *de* Eisenberg *à* F. von Weissenthurn.

GLEACH (M.) et FRIED (J.). — *The Funk and Wagnaits Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend.* New-York, Funk and Wagnalls Company, 2 vol.

Voir aussi N° 165.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

7. BLANCHART (Paul). — *Conclusions de la « décade théâtrale » de Roquefort-les-Pins : technique, esthétique et sens humain dans l'action dramatique.* Nice-Matin, 1er octobre 1952.

8. BENAMOR (A.). — *Por um teatro de ar Livre.* Ler, N° 8, Nov. 1952.

9. BERNARD (J.-J.). — *Art and artifice.* Drama, Winter, 1952.

10. FERSEN (A.). — *Il metodo di Stanislavski.* **S.** N° 78, 1952.

11. GEISENHEYNER (Max). — *Kleine Kulturgeschichte das Theaters. Volk und Drama.* Berlin, Safari, 1951, 616 p.

12. GOFFIN (Peter). — *The art and science of stage management.* London, J. Garrett Miller Ltd., 1953.

13. HUGO (Victor). — *Cinq lettres sur le théâtre.* **L.F.** N° 449, 1953.

14. — *Dans les carnets de Victor Hugo.* Textes présentés par Henri Guillemin. **F.L.** 20 déc. 1952.

15. MAULNIER (Thierry). — *Y a-t-il des « règles » de l'art dramatique.* Beaux-Arts, N° 586, 1952.

16. MORTIER (A.). — *Dello Stile a teatro. Palcoscenico,* Nos 34-35, 1952.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. — Le public

17. — *Les thèmes religieux au théâtre.* Enquête de Maurice de Person. Combat, 9-10 déc. 1952.

18. *Le Théâtre populaire.* « Notre Enquête », Courrier du Centre Dramatique de l'Ouest, Nos 5 et suiv. **C.R.**

19. BEIGBEDER (Marc). — *Théâtre religieux ou théâtre de propagande.* **L.F.** N° 448.

20. COGNIAT (Raymond). — *Théâtre et Liturgie,* Art Sacré 1-2, 1952.

21. JAMATI (Georges). — *Théâtre et vie intérieure.* Paris, Flammarion, 1952, Bibliothèque d'Esthétique, 180 p. **C.R.**

22. MANNONI (E.). — *Le diable et le Bon Dieu veulent vivre en paix.* Combat, 9 janvier 1953.

A propos de l'interdiction de Le Diable et le Bon Dieu, *de Jean-Paul Sartre, par le maire de Toulon.*

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

23. ALLARD (Louis). — *La Comédie-Française au temps de Mselle Mars et Rachel.* **R.T.** N° 21.

24. HUISMAN (G.). — *Réforme de la Comédie-Française.* Id.

25. ARNOLD (Paul). — *A propos d'une polémique.* Id.

Le T.N.P.

26. CARLIER (Jean). — *Le T.N.P.* Combat, 17 nov. 1952 et suiv.

27. SIMIOT (Bernard). — *A propos du T.N.P.* Hommes et Mondes, N° 78, 1953.

28. VILAR (Jean). — *Le théâtre et la soupe* (extraits d'une conférence). **L.F.** N° 441.

29. — *Je n'hésiterai pas à ouvrir le dossier du théâtre si on m'y oblige.* **A.** N° 387.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

30. ANCONETANI (N.). — *Tristezza del regista.* Ridotto, N° 24, 1952.

31. BRAGAGLIA (A.-G.). — *La scenografia astratta.* **Sc.** N° 19, 1952.

32. LEJEAUX (Jeanne). — *Quelques décors de théâtre du 17e siècle.* Gazette des Beaux-Arts, juillet-août 1952.

33. MEYER (Jean). — *Mise en scène de : « Le Mariage de Figaro », de Beaumarchais.* Paris, Le Seuil, Coll. Mises en scène, 1953, 304 p. **C·R,**

d) Costume, masque, maquillage

34. COUTURIER (P.). — *Visages et masques.* Art Sacré, N°s 1-2, 1952.

35. GALLOIS (Emile). — *Le costume en France de François Ier à 1900.* Paris, Belles Lettres, 1952, 1 album, 26 × 34, 48 pl. en coul.

VI

BIOGRAPHIES

BARRAULT (Jean-Louis)

36. CHANCEREL (Léon). — *Jean-Louis Barrault.* Paris, Presses Littéraires de France, 1953, 60 p. **C.R.**

BERNHARDT (Sarah)

37. LE ROY (Georges). — *L'enseignement de Sarah-Bernhardt.* **L.F.** N° 445.

BRASSEUR (Pierre)

38. VANDŒUVRE (Pierre). — *Pierre Brasseur.* **T.G.** 14 nov. 1952.

COPEAU (Jacques)

40. TESSIER (Valentine). — *A l'apôtre Jacques Copeau, je dois ma foi dans le théâtre.* **L.F.** N° 442.

CRAIG (Gordon)

41. VALOGNE (Catherine). — *Gordon Craig.* Paris, Presses Littéraires de France, 1953, 60 p. ill. **C.R.**

42. — *Légende et réalité de Gordon Craig.* **L.F.** N° 449.

DESPRES (Suzanne)

43. DELORME (Danièle). — *Suzanne Desprès, ma grande amie, m'a appris mon métier.* **L.F.** N° 438.

DORVAL (Marie)

44. — *Georges Sand - Marie Dorval. Correspondance inédite.* Publiée avec une introduction et des notes par Simone ANDRÉ-MAUROIS. Préface d'ANDRÉ MAUROIS. Bibliogr. index. Paris, N.R.F., 1953. **C.R.**

45. MAUROIS (André). — *Le devoir d'indiscrétion.* **A.** N° 396.
A propos de la correspondance Sand-Dorval.

DULLIN (Charles)

46. ARNAUD (Lucien). — *Charles Dullin.* Préface de Jean Vilar. Paris, l'Arche, 1952, 260 p. ill.

47. RICHAUD (A. de). — *Souvenir de Charles Dullin.* **G.L.** N° 27, 1952.

DUSSANE (Béatrix)

48. DESMARETS (Sophie). — *Lettre à Mme Dussane ou « une classe qui a de la classe.* **L.F.** N° 448.

JOUVET (Louis)

49. — *A Memoria de Louis Jouvet.* Comœdia, N° 14. **C.R.**
Au sommaire : Bricio de Abreu, *Depoimento sobre Jouvet no Brasil.* Georges Raeders, *Imagens de Louis Jouvet. Enquête de* Carmen Nicia Delemoine, *Louis Jouvet era...* Michel Simon, *Até logo Jouvet.* Odete V. B. de Abreu, *Biografia.* Auguste Frederico Schmidt, *A mascara de Jouvet.* Olga Aubry, *Contate com Jouvet.* R. Magalhães Jr, *Jouvet o Magnifico.* Sabato Magaldi, *Morreu Louis Jouvet.* Renato Vieira de Melo, *Louis Jouvet.*

50. RAEDERS (Georges). — *Louis Jouvet* 1887-1951. Anhembi, N° 21, vol. VII.

MARAIS (Jean)

51. ROBERT (J.). — *Jean Marais.* Samedi-Soir, 5 fév. 1953.
Comment Marais « apprit » le théâtre chez Dullin et comment il fut Œdipe de Jean Cocteau.

MOUNET (Paul)

52. HERVE (Jean). — *Paul Mounet tragédien à l'âme de mousquetaire.* **L.F.** N° 394.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Généralités et origines

53. L.M. et G.Q. — *La vie privée d'une pièce.* Plaisir de France. Nov. 1952.

54. MITCHELL (R.). — *The playwright his own director.* **E.T.J.**, oct. 1952.

55. BEARE (William). — *The roman stage. A short History of Latin drama in the time of the Republic.* London, Methuen, 1950. XII-292, p .ill.

56. DUCKWORTH (G.-E.). — *The nature of roman Comedy.* Princeton Univ. Press., 1952, in-8°, XVI-502 p.

57. HELG (Walter). — *Das Chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung.* Thèse-lettres, Zurich, 1950, 65 p.

58. NEBEL (G.). — *Weltangst und Götterzorn. Eine deuntung der griechischen Tragödie.* Stuttgart-Lett, 1951, 303 p.

ESCHYLE

59. — *Les Perses.* Version française par Lucien Dallinges. Rencontre, Lausanne, 1950.

60. HARVALIA (A.). — *Anciens tragiques grecs.* Le Pirée, s.i. Ed., 1950, in-8°, 144 p. (en grec).
Eschyle, Sophocle, Euripide.

61. GROENEBOOM (Dr P.). — *Aeschylus' Eumeniden.* Groningue, Wolters, 1952, in-8°, 246 p.

62. THOMSON (G.). — *Aeschylus and Athens. A study in the Social Origins of Drama.* New-York, International Publishers, 1950, 478 p.

EURIPIDE

63. DELEBECQUE (E.). — *Euripide et la guerre du Péloponnèse.* Paris, Klincksieck, 1951, in-8°, 490 p.
Voir aussi N° 60.

SOPHOCLE

64. — *Antigone.* Traduction, introduction et notes par André BONNARD. Rencontres, Lausanne, 1950.

65. — *Opinion des anciens et modernes sur Sophocle.* Création hellénique, N° 47.

66. CHAPOUTHIER (F.). — *Sophocle et son temps.* **M.F.** N° 1070.

67. DELLA VALLE (E.). — *L'Antigone di Sofocle.* Introduction de 50 p. Bari, Laterza, 1952, 138 p., in-12.

68. GEORGIEDIS (Cl.). — *Courte étude sur l'Antigone de Sophocle.* Lettres Chypriotes, Fasc. 182.

69. GOHEEN (R.-F.). — *The imagery of Sophocle's Antigone, a study of Poetic language and structure.* Princeton University Press, 1951, 1 vol. in-8°, 172 p.

70. JOHN (E.). — *The two Antigones.* Drama, N° 26, 1952.
Sophocle, Anouilh.

71. KALOKYRIS (K.). — *La puissance prophétique de Sophocle.* Création hellénique, N° 47.

72. KAVVADIAS (Ph.). — *Sophocle, fils de Sophilos.* Id.

73. MELAS (Sp.). — *Sophocle, poète tragique de l'atticisme.* Id.

74. MOUSTAKIS (V.). — *L'Œdipe-Roi de Sophocle.* Id.

75. WALDOCK (A.-J.-A.). — *Sophocles the dramatist.* Cambridge, Univ. Press, 1951, in-12, VIII-234 p.
Voir aussi N° 60.

b) Moyen âge

76. AUCASSIN et NICOLETTE. — *Chantefable du XIII° siècle,* adaptée par Pierre SADRON et René CLERMONT. Paris, Librairie Théâtrale (s.d.), 20,5 × 13,22. Coll. Education et Théâtre, N° 13.

77. CHODAT (F.). — *Propos d'un Théophilien sur le théâtre médiéval.* **T.G.** 17 oct. 1952.

d) XVII° siècle

78. ADAM (Antoine). — *Histoire de la littérature française au 17° siècle.* Paris, Donnat., 1952, in-16 jésus.
T. III : Boileau, Molière.

CORNEILLE

79. ABRAM (Paul). — *Mithridate ou la vieillesse amoureuse.* **A.** N° 389.

80. ARON (R.). — *Où André Gide apprend à connaître le « Sertorius » de Corneille.* Revue d'Athènes, nov. 1952.
Sur l'actualité de Sertorius (1943)

RACINE

81. POMMIER (Jean). — *Racine et la du Parc.* **E.N.** N° 1, 1953.

82. VINAYER (E.). — *Racine et la poésie tragique.* Paris, Nizet, 1951, 19 × 12, 254 p.

f) XIXe siècle

HUGO (Victor)

83. — *Souvenirs personnels,* 1848-1851. Paris, Gallimard, 1952, in-8° carré.

SAND (George)

84. BOURY (F.). — *De quoi vivait George Sand ?* Paris, Deux Rives, 1952.
Voir aussi N° 44.

VIGNY (Alfred)

85. — *Lettres d'un dernier amour.* Correspondance inédite avec « Augusta », publiée par V.-L. SAULNIER. Paris, Droz, 1953, in-12, 160 p.

86. ANDRE-MAUROIS (Simone). — *Une énigme déchiffrée : Augusta, le dernier amour de Vigny.* **N.L.** N° 1322.

87. CASTEX (P.-G.). — *Vigny, l'homme et l'œuvre.* Paris, Boivin, 1952, 170 × 115, 176 p.

g) XXe siècle

88. ALBERES (R.-M.). — *Les désespérés sont responsables.* **F.L.** N° 351.
Sur les personnages du théâtre du XXe siècle.

89. DANIELS (May). — *The French Drama of the Unspoken.* London Oliver and Boyd, 1952, 222 × 140, VIII-263 p.
Etude sur le « théâtre de l'inexprimé » en particulier Maeterlinck et J.-J. Bernard.

90. ROUSSEAUX (A.). — *Littérature du XXe siècle.* Paris, Albin Michel, in-8° cour.
Première série : Martin du Gard, Claudel, Bernanos, Mauriac, Bainville, Chardonne, Bourget, Louis de Broglie, Maurois, Morand, Montherlant, Giono, Alain Fournier, Rosamond Lehman, Virginia Woolf, Rilke. — *Deuxième série :* Colette, Carco, Duhamel, Thibaudet, Suarès, Du Bos, Julien Green, Valéry Larbaud, Jammes, Claudel, Patrice de la Tour du Pin, De Rougemont, Alain Fournier, Giraudoux, Mauriac, Jouhandeau, Jules Romains. — *Troisième série :* Péguy, Claudel, Gide, Jammes, Malraux, Camus, Supervielle; Eluard, Char, Breton, Aragon, Ramuz, Eliot, Milosz, Kafka, Miller, Faulkner, Hermingway.

ADAMOV

91. DUVIGNAUD (J.). — *Un théâtre de la persécution.* Critique, N° 68.

ANOUILH (Jean)

92. POUJOL (J.). — *Tendresse et cruauté dans le théâtre de Jean Anouilh.* The French Review, XXV, N° 5.

COOLUS (Romain)

93. — *Théâtre complet.* Paris, Albin, Michel.

GHEON (Henri)

94. *Œdipe, ou le Crépuscule des Dieux,* précédé de *Judith.* Avant-propos de Jacques REYNAUD. Paris, Plon, 1952, in-16, VI-249 p.

GIRAUDOUX (Jean)

95. AVENTI (G.). — *Teatralità di Giraudoux.* Palcoscenico, Nos 34-35, 1952.

96. MULLER (Henri). — *Articles de Paris, Siegfried.* **H.M.,** déc. 1952.
Souvenirs sur la première de Siegfried, propos de Jouvet, Renoir, Giraudoux, Bernstein.

97. TOUSSAINT (F.). — *Pégase, souvenirs sur Jean Giraudoux.* Les Œuvres Libres, N° 77.

MAURIAC (François)

98. AMICO (Silvio d'). — *François Mauriac.* **Sc.** N° 22, 1952.

MONTHERLANT (Henry de)

99. — *Une brèche dans les remparts de « La ville ».* **A.**, N° 390, 1952.
100. — *Mes débuts au théâtre avec Sylvain Itkine.* Samedi-Soir, 12 fév. 1953.
101. LAUZE (Marguerite), EICHELBERGER (Jeanne). — *Deux mères lisent « La Ville dont le Prince est un enfant ».* Préface de H. de Montherlant. Paris, 1952, in-16, 64 p.

ROMAINS (Jules)

102. — *Ce que j'ai voulu faire en écrivant « Le Trouhadec ».* **A.** N° 395, 1953.
103. NEPVEU-DEGAS (Jean). — *Une algèbre comique.* Observateur, N° 141.
    A propos de M. le Trouhadec.

VERNEUIL (Louis)

104. BAILLY (René). — *Louis Verneuil.* **L.M.** N° 461.

SUPERVIELLE (Jules)

105. DELAUNAY (Cl.). — *L'exotisme de Supervielle.* Revue de la Méditerranée, XII, 1.

X

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

106. MAUDUIT (Jean). — *Regards sur la saison écoulée.* **E.** Oct. 1952.
107. MORVAN-LEBESQUE. — *Le dernier regard de Jouvet.* Carrefour, 4 févr. 1951.
    A propos du Grenier de Toulouse.
108. MULLER (H.). — *Articles de Paris : le Grand Guignol.* **H.M.** Déc. 1952.
    Souvenirs sur le théâtre de la Cité Chaptal.
109. — *Le feu au théâtre de Nîmes.* Paris-Match, N° 191. Ill.
110. SALACROU (Armand). — *Le théâtre ne doit pas s'enfermer dans un fief.* **F.L.** N° 356.
    Sur les centres régionaux et la décentralisation.

XI

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

ALLEMAGNE

111. DOSENHEIMER (Elise). — *Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim.* Constance, 1949, 351 p.
112. SEELMANN-EGGEBERT (U.). — *Teatro del Dopoguerra in Germania.* **S.** N° 78, 1952.
113. REBORA (R.). — *Le « Münchener Kammerspiele ».* **B.V.** N° 10.

GŒTHE

114. LEHNER (F.). — *Gœthe's Faust auf der Bühne.* The German Quarterly. XXV, 2.
115. WILDER (Thornton). — *Gœthe et la littérature universelle.* Profils, N° 1, 1952.

116. WOLFF (Hans M.). — *Gœthes Wez zur humanität.* Francke, Berne, 1951, 268 p.

KLEIST (Heinrich von)

117. FRICKE (G.). — *Kleists « Prinz von Homburg ».* Germanische Romanische monatsschrift, II, 3, 1952.

118. LINTZEL (Martin). — *Liebe und Tod bei Heinreich von Kleist* (Berichte über die Verhandlungen dersächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Band 97, Heft 8). Akademie-Verlag, Berlin, 76 p.

SCHILLER

119. GERHARDT (M.). — *Schiller.* Bern, A. Francke, 1950, 455 p.

AMÉRIQUE LATINE

120. CATALDI (D.). — *« Central », um colosso em capacidade e sensibilidade artistica.* Guaira, N° 41, 1952, ill.

AUTRICHE

121. — *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. I,* 1949-1950. Wien, im Selbstverlag der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, 1950, in-8°, 68 p.

— Id.*II* 1950-1951, Wien, Verlag A. Sexl., 1952, 208 p. **C.R.**

122. — *Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen.* Zurich, Atlantis, 1949.

123. *R. Strauss und H. von Hoffmannsthal, Briefwechsel.* Id., 1952.

BELGIQUE

124. CASTELLO (G.-C.). — *Il satanismo di Ghelderode.* **Sc.** N° 20, 1952.

125. DEJARDIN (A.). — *Avec l'auteur de « la Farce des Ténébreux ».* **N.L.** 20 nov. 1952.

126. ETIENNE (Claude). — *Rideau* 51-52. *Le panorama d'une saison théâtrale* (sept. 51 - août 52). Bruxelles, 1952, 36 p.

Liste des créations et reprises. Les tournées du Rideau de Bruxelles.

ÉGYPTE

127. ASTRE (G.-A.). — *Le théâtre philosophique de Tewfik el Hakim.* Critique, N° 66, 1952.

128. YALOURAKIS (M.). — *Le théâtre égyptien.* Néa Hestia, Fasc. 545.

ESPAGNE

129. MORALES (J.-G.). — *Poesias liricas en el teatro espanol* (siglos XIII à XX). Madrid, Aguilar, 1950, 654 p.

130. M.-C. — *Il teatro di Garcia Lorca.* **Sc.** N° 22, 1952.

ÉTATS-UNIS

131. CAVALLO (L.). — *Il sistema di produzione nei teatri di Broadway.* **S.** N° 79, 1952.

132. DOWNER (A.-S.). — *Fifty years of american drama* 1900-1950. Chicago, H. Regnery Company, 1951, 158 p.

133. MINOTIS (A.). — *Le théâtre américain contemporain et ses possibilités.* Néa Hestia, Fasc. 558.

GRANDE-BRETAGNE

134. — *Two hundred years of theatre in Manchester.* The Society for Theatre Research (Manchester group). 1 plaquette, 16 p.

Notes on some of the more important theatres, compiled by W.A. Hulme. *A list of theatres and Music-halls compiled by* Antony Crogan.

135. BOAS (F.-S.). — *An introduction to 18th Century Drama* 1700-1780. London G. Cumberlege, Oxford University Press, 1953, 368 p., index.

136. OBERTELLO (A.). — *Un drama inglese inedito e adespoto del secolo Diciotessimo « The lover's Stratogem or Virtus Rewarded »*. Genova, Ist. Universitario di Magistero, 1952, in-8°, CLXVII-187 p. ill.

137. PLAYFAIR (G.). — *Kean. The life and paradox of a great actor.* London, Max Reinhardt, 1952.

138. R.-S. — *The theatrical notebooks of T.-H. Wilson Manly.* T.N. Vol. 7 n, N° 1.

139. SCANLAN (E.-G.). — *Notes on George Jolly's stage in Frankfort-on-Main* 1648-1658. Id.

140. TREWIN (J.-C.). — *The story of Stratford upon Avon*. Staple Press, 1950, 80 p.

BEDDOES (Thomas Lowell)

141. — *Plays and poems*. Int. and Notes by H.W. DOWNER. London, Routledge and Kegan Paul, 1950, XXXIII-416 p.

BEN JONSON

142. BRYANT (A.-G.). — *The significance of Ben Jonson's first requirement for tragedy « Truth of Argument »*. Studies in Philology, vol. XLIX, N° 2, avril 1952.

CHAPMAN (George)

143. JACQUOT (Jean). — *George Chapman* (1559-1634), *sa vie, sa poésie, son théâtre, sa pensée*. Paris, Belles Lettres, 1951, Annales de l'Université de Lyon, III, 19.

ELIOT (T.-S.)

144. FLUCHERE (H.). — *Le drame poétique de T.-S. Eliot « The Cocktail Party »*. Etudes Anglaises N° 2, 1952.

145. ROBBINS (R.-H.). — *The T.-S. Eliot myth*. New York, Schuman, 1951, 226 p.

GREENE

146. MAUGERIE (A.). — *Greene, Marlowe e Shakespeare. Tre Biografici.* Messina, Ferrare, 1952, in-8°, 102 p.

GREVILLE (Fulke)

147. JACQUOT (Jean). — *Religion et raison d'état dans l'œuvre de Fulke Greville*. Etudes Anglaises, N° 3, 1952.

HEYWOOD (Thomas)

148. BOAS (F.-S.). — *Thomas Heywood*. Williams and Norgate. 1950, 159 p.

KYD (Thomas)

149. CARRERE (Félix). — *Le théâtre de Thomas Kyd. Contribution à l'étude du drame élizabéthain*. Toulouse, Privat, 1951, 462 p.

MARLOWE (Christopher)

150. HENDERSON (Ph.). — *Christopher Marlowe*. London, Longmanns, Green and C°, 1952, VIII-162 p.
Voir aussi N° 146.

MARSTON (John)

151. PELLEGRINI (G.). — *Il teatro di John Marston*. Pisa, Lib. Goliardica, 8°, 1952, 218 p.

PRIESTLEY (J. B.)

153. BAST (Cl.). — *J. B. Priestley*. Drama, Winter, 1952.

SHAKESPEARE

154. — *Love's labour's lost*. Edit. by R. David, London, Methuen, 1952, III-196 p.

155. BALDINI (G.). — *Lord Bardolph e sir John Umfrevile nell' Henry IV di Shakespeare.* Belfagor 30 sept. 1952.

156. BONJOUR (A). — *The final scene of the « Winter's Tale ».* English Studies, N° 5, 1952.

157. BRADBROOK (M. C.). — *Shakespeare and Elizabethan poetry. A study of his earlier work in relation to the poetry.* London, Chatto and Windus, 1951, VIII-279 p.

158. BRUERS (A.). — *Shakespeare cattolicò.* Roma, Bardi, 1952, 8°, 76 p.

159. CRAIG (H.). — *Shakespeare and the Here and Now.* P.M.L.A., fév. 1952.

160. CRANE (Milton). — *Shakespeare's prose.* Chicago. The Univ. of Chicago Press, 1951, 219 p.

161. HARRISSON (G. B.). — *Shakespeare's tragedies.* London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1951, 277 p.

162. JAMES (D. G.). — *The dream of learning. An essay on « The advancement of Learning », « Hamlet » and « King Lear ».* Oxford, Clarendon Press, 1951, 126 p.

163. LAMBIN (G.). — *Sur la trace de Shakespeare inconnu.* Langues Modernes. N° 4, 6, 1951, et N° 4, 1952.

164. LEECH (Clifford). — *Shakespeare's tragedies and others studies in seventeenth century drama.* London. Chatto and Windus, 1950, 232 p.

165. LUEDEKE (H.). — *Shakespeare-Bibliographie für die Kriegsjahre* 1939-1946 (England und Amerika). Archiv für das Studium der Neueren Sprachen, Bd. 188.

166. RIBNER (Irving). — *The Political problem in Shakespeare's Lancastrian tetralogy.* Studies in Philology. Vol. XLIX, N° 2, av. 1952.

167. SCHUCKING (L. L.). — *Shakespeare's Stratforder epitaph.* Les Langues Modernes, N° 1, 1952.

168. SEN GUPTA (S. C.). — *Shakespearian Comedy.* Oxford Univ. Press. Geoffrey Cumberlege, 1950, IX-287 p.

169. SMITH (W. D.). — *Cloten with Caius Lucius* (Cymbeline). Studies in Philology, vol. XLIX, N° 2, av. 1952.

170. VOGELBACK (A. L.). — *Shakespeare and Melville's Benito Cereno.* Modern Languages Notes, LXVII n° 1.

SHAW (G. B.)

171. — *Bernard Shaw and Mrs Patrick Campbell. Their correspondance.* London, A. Dent, 1952.

172. DUTLI (Alfred). — *Die religiöse Bedeutung des Evolutionsgedankens bei Bernard Shaw* (Thèse Lettres). Zurich, 1950, 141 p.

173. FECHTER (P.). — *George Bernard Shaw vom XIX. zum XX. Jahrundert.* Gütersloh, Bertelsmann, 1951, 77 p.

174. KOUMOUZIOS (E.). — *G. B. Shaw.* Néa Hestia, Fasc. 562.

175. MELAS (Sp.). — *Bernard Shaw.* Création Hellénique, N° 67.

176. PATCH (Blanche). — *Thirty years with G. B. Shaw.* London, Gollancz, 1951, 256 p.

177. PEARSON (H.). — *Bernard Shaw, his life and personality.* London, Collins, 1950, 424 p.

178. RATTRAY (R. F.). — *Bernard Shaw. A Chronicle.* Luton, The Leagrave Press, 1952, 347 p.

179. WEST (E. J.). — *The critic as analyst Bernard Shaw as example.* **E.T.J.** oct. 1952.

WEBSTER (John)

180. — *John Webster.* The Hogarth Lectures on Literature, N° 16. The Hogarth Press, 1951, 122 p.

WILDE (Oscar)

181. ST JOHN ERVIN. — *Oscar Wilde.* London, G. Allen and Unwin, 1951, 336 p.

GRÈCE

182. KAKOURI (K.). — *Rites de prospérité.* Praktika de l'Académie d'Athènes, t. 27, 1952, 11 p. (en grec, résumé en français).
Représentations dramatiques de magie populaire en Grèce.

183. KOUPOULAS (Léon). — *Esquisse d'une introduction à l'histoire du théâtre.* Athènes, 1950, 72 p. (en grec).

184. KRANIDIOTIS (N.). — *Le théâtre néo-hellénique.* Nicosie, s.i. Edit., 1950, in-16, 16 p. (en grec).

185. ECONOMIDES (D.). — *La vie de Constantin Kyriakos Aristias avant son arrivée à Athènes.* Création Hellénique, N° 46, 47, 50, 51.

186. MOUSSAIOS (Platon). — *La crise du théâtre.* Athènes, s.i. Ed., 1950, in-8°, 16 p. (en grec).

187. MYRAT (M.). — *Myrat et moi.* Athènes, s.i. Ed., 1950, in-8°, 232 p. (en grec).
Souvenirs d'un acteur. Concerne l'histoire du Théâtre en Grèce entre 1900 *et* 1930.

188. SIDERIS (J.). — *La mise en scène en Grèce.* Néa Hestia, Fasc. 563.

189. SOLOMOS (A.). — *La réforme du théâtre.* Id.

190. VAKALO (G.). — *Nouvelles tendances dans le décor de théâtre.* Id.

191. THRYLOS (A.). — *Le théâtre de notre siècle.* Id.

ITALIE

192. — *Inchiesta sul Teatro italiano : Il teatro agli scrittori.* **S.** N° 79, 1952.

193. — *Sovvenzione o no ?* **Sc.** N° 1, 1953.
Sur la loi du théâtre en Italie.

194. BARBETTI (E.). — *Giucco teatrale di Bontempelli.* **Sc.** N° 22, 1952.

195. BERTOLIN (A.). — *Nel centenario della nascita di Giacento Gallina : l'Ultimo grande del Teatro Veneziano.* Ridotto, N° 9, 1952.

196. BOCCI (E.). — *Un teatro popolare del secolo XVI : la commedia dei Rozzi.* Belfagor, 30 sept. 1952.

197. CORSI (Mario). — *I comici dell'Arte per le Strade del mondo.* **Sc.** N° 21, 1952, ill.

198. DI PINO (G.). — *Linguaggio della tragedia alfierina e altri studi.* Firenze, 1952, in-16, 204 p.

199. GRACCO (G. del). — *Piccolo codice del teatro.* Ridotto, N° 24, 1952.
Législation en Italie.

200. MINERVINI (R.). — *Vita difficile per l'ultimo Pulcinella.* **Sc.** N° 23, 1952.

201. RIPAMONTI (I.). — *Teatri all' aperto.* **S.** N° 78, 1952.

ANNUNZIO (Gabriele d')

202. — *Parisiana.* Drame lyrique, musique de P. MASCAGNI. Livorno, Belforte, 1952, in-16, 87 p.

GOLDONI

203. A. P. — *« La Diavolessa » ripresa dopo due secoli.* **B.V.** N° 10.
Pièce en 3 actes. Livret de Goldoni, *musique de* Galuppi.

204. LUCIGNANI (L.). — *Goldoni, Visconti e il realismo.* **Sc.** N° 17-18, 1952.

GOZZI

205. BRUNELLI (B.). — *Lo scandalo delle « Droghe d'amore » di Gozzi.* **B.V.** N° 10.

PIRANDELLO

206. « *Il Berretto a sonagli* » *in una lettera inedita di Pirandello.* **Sc.** N° 1, 1953.
Indications pour la mise en scène et l'interprétation.

207. MAcCLINTOK (L.). — *The age of Pirandllo.* Bloomington, Indiana Univ. Press, 1951, 341 p.

SIMONI (Renato)

208. ALBINI (E.). — *18 agosto 1903 : la prima del « Carlo Gozzi » di Simoni nei ricordi di uno spettatore.* **B.V.** N° 10.

209. AMICO (Silvio d'). — *Ricordo di Renato Simoni : L'uomo di teatro.* Id.

210. BRAGAGLIA (A. G.). — « *La vedova* » *di Simoni in italiano.* Id.

211. CESCO (B. de). — *Simoni e il teatro.* Ridotto N° 22, 1952.

212. PALMIERI (E. F.). — *Omaggio a Simoni.* **S.** N° 78, 1952.

213. SENESI (I.). — *Ricordo di Renato Simoni.* Milano, Gastaldi, 1952, 8°, 116 p.

214. ZANNONI (R.). — *Renato Simoni : la vita e le opere.* Verona, Vita Veronese, 1952, in-8°, 354 p. ill.

215. ZORZI (E.). — *Renato Simoni e morte.*

STEFANI (Alessandro)

216. ALOISIO (N.). — *I nostri autori : Alessandro Stefani.* **Sc.** N° 17-18, 1952.

JAPON

217. DUHAMEL (Georges). — *L'art du Nô.* **F.** 14-15 fév. 1953. **C.R.**

PAYS SCANDINAVES

IBSEN

218. DOWNS (B. W.). — *A study of six plays by Ibsen.* Cambridge University Press. 1950, 213 p.
Brand, Peer Gynt, Maison de poupée, le Canard Sauvage, Solness le Constructeur, Rosmersholm.

219. IBSEN (Bergliot). — *The three Ibsens.* London, Hutchinson, 1952.

220. REINHARDT (K.). — *The Existentialist note in Ibsen's Brand.* Journal of Arts and Letters, IV, 1.

STRINDBERG

221. STRINDBERG (A.). — *A propos de « Mademoiselle Julie ».* **R.T.** N° 21.

POLOGNE

222. — *Le théâtre polonais hier et aujourd'hui.* Bureau d'Informations polonaises, Bulletin N° 231, 24 nov. 1952.

223. PANSKI (J.). — *Festival polonais du théâtre contemporain.* **R.T.** N° 21.

PORTUGAL

224. MARTINS (Armando). — *O teatro moderno.* Edit. de la Livraria Simoes Lopes, Porto, s.d., 260 p.

225. GIL-VICENTE. — *Auto da Visitaçao.* Edit. du Théâtre des Etudiants de l'Univer. de Coimbra, 1952.
Edition commémorative de la 450e année du plus ancien texte dramatique portugais écrit. Version originale (en espagnol) accompagnée d'une traduction portugaise du professeur Paulo Quintela, *directeur du Théâtre des Etudiants de l'Université de Coimbra.*

U.R.S.S.

226. PITT (Myril). — *Theatre in Moscow.* Drama, N° 26, 1952.

227. VARNEKE (B. V.). — *History of the Russian theatre : 17th through 19th century.* New-York, Macmillan, 1951, XII-459 p.

TCHEKOV

228. AVILOV (Lydia). — *Chekhov in my life.* Trad. D. Magarshack, Brace and C°, 1950, 159 p.

GOGOL

229. LAVRIN (Janko). — *Nikolai Gogol,* 1809-1852. London, Sylvan Press, 1952.

230. NABOKOV (Vl.). — *Mort et jeunesse de Gogol.* Table Ronde, N° 54.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

231. — *Echanges internationaux dans le domaine du théâtre.* N° 4, 1952.
Au sommaire : *Sujet des pièces italiennes représentées pendant la saison 1951-52. Id. pendant les dernières saisons. La production théâtrale des auteurs italiens contemporains.*

232. — Id. N° 5.
Au sommaire : *Sujet des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison 1952-53. Problèmes du théâtre (Congrès de l'I.I.T.). Sujet des pièces italiennes représentées pendant les dernières saisons théâtrales. La saison théâtrale d'été.*

233. ZAJOTTI (A.). — *Il festival teatrale di Venezia 1952.* **Sc.** N° 17-18, 1952.

ALLEMAGNE - ÉTATS-UNIS

234. FLAXMAN (S. L.). — *Herman Heijermans on the New-York stage.* The Germanic Review, XXVII, 2 av. 1952.

ESPAGNE - FRANCE

235. CALDERON. — *El Alcade de Zalamea.* Annoté par A. Nougué. Toulouse, Privat, 1952.

ESPAGNE - ITALIE

236. LORCA (F. G.). — *Teatro.* Préf. et Trad. di V. Bodini. Torino, Einaudi, 1952, in-8°, XXVII-590 p.

FRANCE - BELGIQUE

237. COHEN (Gustave). — *Le théâtre français en Belgique au Moyen Age.* Bruxelles. La Renaissance du Livre, 1952, 112 p. **C.R.**

FRANCE - CANADA

238. BARRAULT (J.-L.). — *Ma découverte des Canadiens français : des résistants qui continuent à résister.* **F.L.** N° 352.

239. FRANK (André). — *La Compagnie Renaud-Barrault au Canada et aux Etats-Unis.* Revue de la Pensée Française, N° 10, 1952.

FRANCE - ÉTATS-UNIS

240. CHEVALLEY (S.). — *Rachel en Amérique.* Ill. Rapports France-Etats-Unis, N° 68.

241. BARRAULT (Jean-Louis). — *Préface à une tournée.* Revue de la Pensée Française, N° 10, 1952.

242. — *Sincérité.* France-U.S.A., N° 54-55, 1952.

243. FOY (Louis). — *Saison de Paris à New-York.* Combat, 28 nov. 1952.

244. GIDE (A.). — *My Theatre.* New-York, A. A. Knopf, 1952, 275 p. Trad. de J. Mathews.

FRANCE - GRANDE-BRETAGNE

245. VIGNY (Alfred de). — *Chatterton,* trad. de F. Lacy., int. de L. Filer. Michigan, Edwards Brothers, 1952.

FRANCE - ITALIE

246. C. T. — « *La Testa degli altri* » *e la censura italiana.* **S.** N° 79, 1952.

247. ROSTAND (Edmond). — *Cyrano de Bergerac.* Texte intégral présenté et commenté par O. Ruggiero. Milano, Fratelli Bocca, 1952, 205 × 125, XCVI-306 p.

FRANCE - U.R.S.S.

248. — *Cyrano de Bergerac vu par Maxime Gorki.* Etudes Soviétiques, N° 58, 1953.

249. KARINTSEV (N.). — *Le théâtre français en U.R.S.S.* Id.

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

250. SHAKESPEARE. — *Comme il vous plaira. La Nuit des Rois. Le Conte d'hiver.* Adaptation de Jean ANOUILH et Claude VINCENT. Paris, La Table Ronde, 1952.

251. — *La tragique histoire d'Hamlet.* Traduction par Eugène MORAND et Marcel SCHWOB. Ill. en couleur de Ph. JULLIAN gravées sur bois par Théo Schmied. Paris, Auguste Blaizot, 1953.

252. — *Tout est bien qui finit bien.* Texte établi et traduit par C. CAMBILLARD. Paris, Belles Lettres, 1952, 155×120, XXVI-232 p., front.

253. LEVAILLANT (M.). — *Quand Shakespeare à Jersey parle à Victor Hugo.* **R.L.C.** N° 3, 1952.

GRANDE-BRETAGNE - GRÈCE

254. MARLOWE. — *La tragique histoire du Docteur Faust.* Trad. grecque de A. TERZAKIS. Néa Hestia, fasc. 541.

GRANDE-BRETAGNE - ITALIE

255. CRINO (A. M.). — *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento.* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, 116 p.

HONGRIE - ÉTATS-UNIS

256. MOLNAR (Ferenc). — *Romantic Comedies, eight plays.* New-York, 1952, 331 p.

ITALIE - ÉTATS-UNIS

257. GOZZI (Carlo). — *The blue monster.* Trad. by E. J. DENT. New-York, Cambridge Univ. Press, 1951, 68 p.

PAYS SCANDINAVES - GRÈCE

258. XENOPOULOS (G.). — *« Les Revenants » joués à Athènes en* 1894 *sans metteur en scène.* Néa Hestia, Fasc. 561.

258. ATHANASSIADIS (T.). — *Fotaos Politis metteur en scène des « Revenants ».* Id.

PORTUGAL - AMÉRIQUE LATINE

259. SIMOES (Santos). — *O teatro dos Estudantes de Coimbra no Brasil.* Edit. du T.E.U.C., Coimbra, 1952.

Récit du voyage récemment réalisé au Brésil par le Théâtre des Etudiants de l'Université de Coimbra qui y a joué les grands classiques du théâtre portugais et espagnol.

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre d'amateurs

260. BAKAR (Virgil L.). — *The community theatre as a force in adult education.* **E.T.J.** oct. 1952.

b, c) Le théâtre scolaire et universitaire
Le théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

261. BROWNE (E. M.). — *Universities and the theatre.* Drama, Winter 1952.

262. FISHER (Caroline E.) and ROBERTSON (Hazel Glaister). — *Children and the theatre.* Rev. ed. London, Oxford Univ. Press, 1950, XV-235 p. ill.

263. LEASE (Ruth), BRAIN SIKS (Geraldine). — *Creative dramatics in home, school and community.* New-York, Harper and Brother, 1952, XVII-306 p.

264. MAJAULT (Joseph). — *Le jeu dramatique et l'enfant.* L'Ecole Nouvelle, N° 13, Paris, Presses d'Ile-de-France, 48 p. **C.R.**

265. RALLIS (Sp.). — *Le théâtre scolaire.* Création Hellénique, N° 59.

266. SCHNEIDER. — *Le théâtre pour enfants : une réalisation en Alsace.* **E.N.** N° 28, 1952.

267. SCHNITZLER (Henry). — *The educational theatre and Unesco.* The Quarterly Journal to Speech, Vol. XXXVIII, N° 3, oct. 1952.

268. — *The Jesuit contribution to the theatre.* **E.T.J.**, vol. 4, N° 4, déc. 1952.

269. SEATTLE (Jr). — *A children's theatre manual.* Children's theatre Press, Anchorage, Kentucky.

270. WARD (W.). — *Stories to dramatize.* Id.

Voir aussi N° 259.

XIV

PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ÉTC...

271. HELLSSEN (Henry). — *Pierrot ne peut pas mourir : quelques aperçus sur l'histoire de la pantomime danoise.* Revue danoise, N° 3, 1953, pub. par le ministère des Affaires Etrangères, Christianborg, Copenhague. **C.R.**

272. MAUDUIT (Jean). — *Promotion du mime.* Revue de la Pensée Française, N° 9, 1952.

A propos de Marcel Marceau.

273. ADRIAN. — *Alex et Rhum.* Inter Forain, N° 128.

274. — *Les Li-Chung Zsai.* Inter Forain, N° 130.

Intéressantes notes biographiques sur cette famille d'acrobates chinois et leur formation professionnelle.

275. HAGENBECK (Carl). — *Cages sans barreaux.* Paris, les Edit. de Paris, 1952, Coll. les Troubadours du Siècle.

276. HERITIER (A.). — *Les Avaleurs de sabre honorés à la Faculté de Médecine de Paris.* Inter-Forain, N° 130.

277. SERGE. — *Amar, roi du Cirque.* Paris, Edit. de Paris, 1952, 12×18, 224 p.

278. THETARD (H.). — *Un glorieux centenaire* (Le Cirque d'Hiver). Le Cirque dans l'Univers, N° 11, 1952.

279. VESQUE (M.-J.). — *Le cirque d'hiver de 1852 à 1952, vu par son architecte.* Id.

280. MERLIN (Louis). — *Quand Chevalier recevait Montéhus.* Carrefour, 14 janv. 1953.

281. — *Il teatro dei pupazzi di Silvia Manni Bazzan.* Ridotto, N° 21, 1952.

282. ARNDT (Friedrich). — *Das Handpuppenspiel. Erziehrische Werte und praktische Anwendung.* Kassel-Basel, Bärenreiter-Verlag, 19-50, 101 p.

283. BORDAT (D.). — *Le théâtre d'ombres. Histoire et répertoire.* Vers l'Education Nouvelle, N° 68.

284. CHAPUIS (A.), DROZ (E.). — *Les automates.* Paris, Dunod, 434 p. in-4°, 488 fig., 18 pl. h.-t.

285. DUTRIEU-HORQUIN. — *Théâtre de marionnettes de Lille,* Ensemble, N° 10.

286. FLACH (J.). — *Wir Bauen ein Marionnettentheater.* Zurich, Schweizerische Jugendschriften Werk.

287. GIGNOUX (Hubert). — *La marionnette et l'art dramatique populaire.* Education et Vie Rurale, N° 3-4.

288. L. L. — *Poppenspel in Brazilië.* Het Poppenspel, N° 6, 1952.

289. PURSCHKE (Dr H.R.). — *De magische Marionetten van Gerhards.* Id.

290. SEAGER (Donald). — *Glove puppetry.* London, Macmillan and C°.

291. SLUYS (Cl.). — *Platon connaissait-il le théâtre d'ombres tel qu'il existe encore aujourd'hui ?* Beaux-Arts, N° 592.

292. SMASEK (Emil). — *The puppet Indonésie play in Slovenia.* Puppetry Journal, sept.-oct. 1952, ill.

293. ZWICKEY (F. E.). — *Puppetry for schools.* Puppetry Journal, nov. 1952.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

294. BERTOUILLE (G.). — *Le caractère dramatique dans l'œuvre de Wagner.* Beaux-Arts, N° 588.

295. HADZIAPOSTOLOU (A.). — *Histoire de l'opéra grec.* Athènes, s.i. Ed. 1949, 8°, 176 p.

b) Danse et ballet

296. — *Phèdre et Scapin doivent-ils danser ?* **N.L.** 17 nov. 1952.
Enquête de Claude Cézan *à propos des ballets :* Phèdre *et les* Fourberies de Scapin.

297. BRILLANT (Maurice). — *Les subtils danseurs de Bali.* **A.** 13 février 1953.

298. MAGGIE (Dinah), SCHNEIDER (Marcel). — *Les danseurs de Bali.* Combat, 15 fév. 1953.

299. LIDO (Serge). — *Ballet.* N° 2, Paris, Société Française du Livre, 1952, 116 p., 100 phot.
Textes de *Serge Lifar, George Balanchine, Anton Dolin, George de Cuevas.*

300. REISS (Françoise). — *Sur la pointe des pieds.* Paris, Revue Adam, in-8° raisin, 190 p. 1952.

301. YSERDRAAT (Y.). — *Formes anciennes et classiques du théâtre et de la danse.* Beaux-Arts, N° 590.
Java, Bali.

d) Cinéma

302. AGEL (Henri), GERMAIN (Jean), LEMAITRE (Henri), GUILLOT DE RODE (François), POUCET (Marie-Thérèse), RINIERI (Jean-Jacques), SOURIAU (Anne). — *L'univers filmique.* Texte et présentation d'Etienne SOURIAU. Paris, Flammarion, 1953, Bibliothèque d'Esthétique, in-18, 212 p.

303. CRICHTON (Kyle). — *The Marx Brothers.* London, Heinemann, 1951, VI-326 p.

304. EISENSTEIN (S.). — *Film form. Essays in film theory.* Edit. and transl. by J. LEYDA. London, Dobson, 1951, XI-279 p.

305. GUERRINI (Tito). — *Il Nô giapponese nel cinema.* **Sc.** N° 17-18, 1952.

306. LALOU (René). — *Shakespeare et le cinéma.* Etudes anglaises, N° 4, 1952.

307. LIAMMOIR (M.). — *Put Money in thy Purse, a Diary of the Film « Othello »*, with a preface d'Orson WELLES. London, Methuen and C°, 1952, VIII-258 p.

308. SADOUL (G.). — *Panorama du cinéma hongrois.* Paris, les Edit. Français Réunis, 1952, 64 p. ill.

CHAPLIN

309. KEATON (Buster). — *O meu amigo Chaplin.* Ler, N° 8, 1952.

310. MICHEL (H.). — *De Charlot à Limelight.* **E.N.** N° 4, 1953.

311. SADOUL (G.). — *Vie de Charlot. Charles Chaplin, ses films et son temps.* Les Edit. Français Réunis, 1952, 208 p., 20 ill.

312. SOUPAULT (Philippe). — *Charlot.* Paris, Plon, 1952, in-16.

e) Radio et télévision

313. FERRIERI (E.). — *Il teatro alla radio.* **S.** N° 76-77.

314. MAGLI (A.). — *Gli scrittori e il teatro radiofonico.* Id.

315. SEAGOE (May V.). — *Issues and criteria for children's television.* **E.T.J.,** oct. 1952.

316. TERRON (Carlo). — *Dodicesima musa ? Teatro per television.* **S.** N° 76-77.

317. TYNAN (Ken). — *Television and the stage.* Drama, N° 26, 1952.

XVII

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

318. CASTELLO (G. C.). — *Publico e critica di ieri e di oggi.* **Sc.** N° 23, 1952.

319. POSSENTI (E.). — *Ricordo di Renato Simoni : il critico.* **B.V.** N° 10.

320. X... — *La critique citée en justice.* Néa Hestia, Fasc. 545.
Compte rendu d'un débat en correctionnelle.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

321. DEL GRANDE (C.). — *Essenza e genesi della tragedia.* Napoli, Loffredo, 1952, in-8°, 344 p.

322. LEBEGUE (Raymond). — *La tragédie religieuse en France.* Paris, Belles Lettres, 1952.

323. VOYENNE (Bernard). — *Renaissance de la tragédie.* Rev. de la Pensée Française, oct. 1952.

324. VRINAT (R.). — *Paraliturgie.* Art Sacré, N° 1-2, 1952.

b) Personnages

325. AMICO (Silvio d'). — *Mirandolina trasfigurazione della servetta.* **Sc.** N° 1, 1953.

326. BERNARD (J. J.). — *Une ressource que, de tout temps, les auteurs ont largement exploitée : les sosies.* **T.G.,** 6 fév. 1953.

327. BUTLER (E. M.). — *The fortunes of Faust.* London, Cambridge Univ. Press, 1952, 365 p.

328. LA FORCE (Duc de). — *Le vrai Des Grieux.* **N.L.,** N° 1323.

329. LEDOUX (Fernand). — *Le Tartuffe que je préfère.* **A.** N° 389.

330. SAVINI (A.). — *La storia meravigliosa di Pierrot.* **Sc.** N° 19, 1952, ill.

331. SAUVAGE (Micheline). — *Le cas Don Juan.* Paris, eL Seuil, 1953. Coll. Pierres Vives.

332. SECHAN (L.). — *Le mythe de Prométhée.* Paris, Presses Universitaires, 1951, in-12, 132 p.

XIX

VARIA

333. STERLING (Monica). — *Souffler n'est pas jouer.* Trad. de l'anglais par Marcelle SIBON. Paris, Laffont, 1952, 288 p., in-8° cour.
Roman de théâtre.

BIBLIOGRAPHIE ITALIENNE

I-II

CATALOGUES

1. *Adolphe Appia :* Catalogo della Mostra delle scenografie di Appia ordinata dallo scenografo Ugo Blättlerl al Teatro Eliseo di Roma nel gennaio 1951.

Voir aussi N° 41.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

2. BERNARD (Jean-Jacques). — *La teoria del silenzio.* **I.D.** 1er juill. 1952.
3. MARCEL (Gabriel). — *Finalità essenziale dell'opera drammatica.* **I.D.** 15 mars 1952.
4. MONTHERLANT (Henry de). — *Théâtre.* **I.D.** 1er mai 1952.
5. REBORA (Roberto). — *Esistenza e possibilità del teatro.* Aut Aut, N° 2, mars 1951.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale - Le public

6. CONNELLY (Marc). — *Guardare il mondo come dal cielo. Il teatro e la società.* La Fiera letteraria, 5 oct. 1952.
7. GUERRIERI (Gerardo). — *Che vuol dire teatro popolare.* Teatro, nov. 1952.
8. LAGERKVIST (Paër). — *Situazione del teatro moderno.* **I. D.** 1er oct. 1952.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

9. KEMP (Robert). — *Les théâtres du cartel.* **I.D.** 1er nov. 1952.
10. LE DUC (Marcel). — *Dall'alba al tramonto la gloria nel teatro.* **I.D.** 1er juill. 1951.

A propos du livre de M. Georges Michel, *« Un demi-siècle de gloires théâtrales ».*

c) La représentation

Mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc...

11. ZENNARO (Alfredo). — *Dal libro al palcoscenico.* Teatro, nov. 1952.

V

LE COMÉDIEN

Vie professionnelle, art et technique, pédagogie, etc...

12. REBORA (Roberto). — *Mito, realtà e presenza dell'attore.* Aut Aut, N° 7, janv. 1952.

VI

BIOGRAPHIES

BARRAULT (Jean-Louis)

13. MORONTI (Fiammetta). — *Un volto drammatico perchè la luce vi giochi.* La Fiera letteraria, 9 mars 1952.

DULLIN (Charles)

14. CENALINO (Sergio). — *Charles Dullin, scheda d'archivio.* **I. D.** 15 mai 1952.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

SOFOCLE

15. *Edipo a Colono.* Trad. E. Bignone, Firenze, Sansoni, 1952, 126 p.

d) XVIIe siècle

MOLIERE

16. LION (Ferdinand). — *Struttura temporale e forma estetica. Stratificazioni e sogno in Molière.* Aut Aut N° 7, janv. 1952.

e) XVIIIe siècle

BEAUMARCHAIS

17. FILIPPINI (Felice). — *Figaro, ovvera il primo torto è quello di esser morto.* Cenobio, 1952.

f) XIXe siècle

COURTELINE (Georges)

18. NICOLETTI (Gianni). — *Georges Courteline.* **I.D.**, 15 sept. 1951.

g) XXe siècle

ANOUILH (Jean)

19. PETRONI (Liano). — *Sul teatro nero e rosa di Anouilh.* Il Ponte, avr. 1952.

GIDE (André)

20. SURCHI (Sergio). — *Teatro impossibile di Gide.* Letteratura e arte contemporanea, N° 10, 1951.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

a) Paris

21. LUCIGNANI (Luciano). — *Il teatro dove lo si trova. Théâtre national populaire.* **I.D.**, mai 1952.

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

ALLEMAGNE

22. PERSELLI (Luciano). — *Carl Zuckmayer.* **I.D.**, 15 sept 1952.

KLEIST

23. PASTORE (Annibale). — *Il teatro tragico di Kleist.* Id.

CHILI

24. EHRMANN EWART (Hans). — *Micro teatro per i cileni.* **I.D.**, 15 mars 1952.

CHINE

25. CENALINO (Sergio). — *Pechino.* **I.D.**, 15 mai 1952.

CUBA

26. NICOLAJ (Aldo). — *Il teatro dove lo si trova.* Id.

ESPAGNE

27. LUEGO (José) — *Spagna.* Id., 15 mai 1952.

TIRSO DE MOLINA

28. CROCE (Aldo). — *Tirso de Molina. Quaderni della Critica*, N° 19-20, sept. 1951.
29. MAC LIORN (Daniel). — *Esiste un teatro scozzese.* Id. 15 sept. 1952.

GRANDE-BRETAGNE

ELIOT (T. S.)

30. CHINOL (Elio). — *Teatro e poesia secondo Eliot.* Comunità, N° 15, oct. 1952.
31. GAMBERINI (G.). — *Il teatro di T. S. Eliot.* Rivista di studi teatrali, N° 2, 1952.

SHAKESPEARE

32. BALDINI (Gabriele). — *Introduzione alle storie inglesi di Shakespeare. Cronologia e struttura.* Nuova Antologia, oct. 1952.
33. BRUERS (Antonio). — *Shakespeare cattolico.* Roma, Bardi, 1952, p. 176.
34. REBORA (P.). — *I toni comici nelle tragedie di Shakespeare.* Rivista di studi teatrali, N° 2, 1952.
35. O'BRIEN (Ernst). — *L'Abbey sotto la cenere.* **I.D.**, 15 sept. 1952.

ITALIE

36. LOVARINI (Emilio). — *Galileo e Ruzzante.* La Fiera letteraria, 19 oct. 1952.

37. LUCIGNANI (Luciano). — *L'Italia sul palcoscenico. Panorama del teatro di massa.* Teatro, nov. 1952.

SIMONI (Renato)

38. *Omaggio a Renato Simoni.* **I.D.**, 1er sept. 1952.
    Textes de Baseggio, Brunelli, Cimara, Damerini, Fraccaroli, Palmieri, Potanè, Possenti, Ridenti, Silvestri, Terron, Vergani.
39. SIMONI (Renato). — *Teatralità e rappresentabilità della commedia italiana del Cinquecento.* **I.D.**, 1er sept. 1952.

GOLDONI

40. LEVI (E.). — *Goldoni e la commedia di carattere.* Rivista di studi teatrali, N° 2, 1952.

PIRANDELLO

41. LO VECCHIO-MUSTI (Manlio). — *Bibliografia di Pirandello.* Milano, Mondadori, 1952, 329 p. **C.R.**

JAPON

42. CENALINO (Sergio). — *Il nô giapponese, poesia come spettacolo.* **I.D.** 15 mars 1952.

NORVEGE

IBSEN

43. SANESI (Franco). — *Rilettura di Ibsen.* Nuova Antologia, mai 1952.

REPUBLIQUE ARGENTINE

44. HURTADO (Eduardo). — *Un quarto di secolo di esperienza dei teatri indipendenti dell'Argentina.* **I.D.**, 15 sept. 1952.

45. LA GUARDIA (Alfredo). — *Il teatro gaucho monta a cavallo.* **I.D.**, 1er juillet 1952.

SUEDE

LAGERKVIST

46. OREGLIA (Giacomo). — *Il male, eterna maledizione umana.* **I. D.**, 1er oct. 1952.

U.R.S.S.

47. EMANUELLI (Enrico). — *Il teatro dove lo si trova.* **I.D.**, 15 sept. 1952.

48. JEMMA (Andrea). — *Malyi Teatr, il piccolo padre di tutti i teatri.* **I.D.**, 1er févr. 1950.

CECHOV

49. LO GATTO (Ettore). — *Di un dramma inedito di Cechov.* Rivista di studi teatrali, N° 2, 1952.

YOUGOSLAVIE

50. LAURIE (Edith). — *64 teatri in piena efficienza in Jugoslavia.* **I.D.**, 15 mai 1952.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

ALLEMAGNE - ITALIE

51. BRECHT (Bertolt). — *S. Giovanna dei Macelli.* Trad. R. Leiser e F. Fortini, Torino, Einaudi, 1951, 153 p.

52. ROSVITA. — *Tutto il teatro.* Trad. G. Cremonesi, Milano, Rizzoli, 1952, 173 p.

AUTRICHE - ITALIE

53. BRUCHNER (Ferdinand). — *Elisabetta d'Inghilterra.* Prefazione dell'autore. Trad. G. et F. Di Giammatteo. Collezione di teatro. Torino, Einaudi, 1952, 176 p.

ESPAGNE - ITALIE

54. GARCIA LORCA (Federico). — *Teatro.* Pref. e Trad. di Vittorio Bodini. Torino, Einaudi, 1952, p. XXVIII-590.

ETATS-UNIS - ITALIE

55. WILLIAMS (Tennessee). — *I blues.* Trad. e Pref. di Gerardo Guerrieri. Collezione di teatro. Torino, Einaudi, 1952, 77 p.

ITALIE - ETATS-UNIS

56. ALLASON (Barbara). — *Ilienor Diuse, chi è ?* Il Dramma, 1er otc. 1952.
A propos du séjour en Amérique de Eleonora Duse.

FRANCE - ITALIE

57. MARIVAUX (Pierre de). — *La duplice incostanza. Il gioco dell'amore e del caso.* Trad. di Corrado Tumiati. Firenze, Sansoni, 1952, 130 p.

58. MOLIERE. — *Il Misantropo e Sganarello.* Trad. di Ugo Dèttore. Milano, Rizzoli, 1952, 96 p.

59. MONTHERLANT (Henri de). — *Il gran maestro di Santiago, La regina morta, Malatesta.* Trad. di M. Bontempelli e C. Sbarbaro. Milano, Bompiani, 1952, 398 p.

60. MUSSET (Alfred de). — *Commedie e proverbi.* Trad. di Agostino Richelmy. Torino, Einaudi, 1952, p. XIV-733.

GRANDE-BRETAGNE - ITALIE

SHAKESPEARE (*William*)

61. — *Antonio e Cleopatra.* Trad. C.V. Ludovici. Torino, Einaudi, 1952, 180 p.

62. — *La vita e la morte di Re Giovanni.* Trad. di Gabriele Baldini. Milano, Rizzoli, 1952, 103 p.

63. — *Macbeth.* Trad. di S. Quasimodo. Collezione di teatro. Torino, Einaudi, 1952, 96 p.

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre d'amateurs

64. DE MARTINO (Ernesto). — *Richiamo alla tradizione.* Teatro, nov. 1952.

65. SCHACHERL (Bruno). — *L'invisible esercito del teatro.* Id.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

66. RODARI (Gianni). — *Giocare al teatro... ma seriamente.* Id.

XIV

PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ÉTC...

67. BENTLEY (Eric). — *Aspirazioni della pantomina.* I.D., 1er mai 1951.

68. GROCK. — *Sans blague ! La mia carriera.* Id.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

b) Danse et ballet

69. DORFLES (Gillo). — *Autonomia della danza.* Aut Aut, N° 4, juillet 1951.

c) Arts plastiques

70. DORFLES (Gillo). — *Interferenze fra teatro e arti figurative.* Rivista di studi teatrali, N° 12.

d) Cinéma

71. BALAZS (Bela). — *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova.* Trad. di G. e F. Di Giammatteo. Torino, Einaudi, 1952, 345 p. ill.

72. EINSTEIN ed altri. — *La figura e l'arte di Charlie Chaplin.* Trad. di Giovanni Langella. Torino, Einaudi, 1952, 239 p. ill.

73. JACOBS (Lewis). — *L'avventurosa storia del cinema americano.* Trad. di Guidarino Guidi. Torino, Einaudi, 1952, 707 p. ill.

74. RAGGHIANTI (Carlo Ludovico). — *Cinema, arte figurative.* Torino, Einaudi, 1952, 260 p. ill.

e) Radio et télévision

75. FINI (Leon). — *Teatro per radio.* I.D., 1er juillet 1952.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

76. DE MARIA (Federico). — *Preistoria della drammatica.* Letterature moderne, N° 14, 1952.

77. ESPOSITO (Enzo). — *La commedia nei trattati del 500.* Iniziative, N° 4, 1952.

78. RILKE (Rainer Maria). — *Il monologo e il dramma moderno.* I.D., 15 mai 1952.

b) Personnages

79. VANNUCCHI (Luigi). — *I medici e il teatro.* Iniziative, N° 10, 1952.

Lodoletta LUPO.